

Entre le silence et le cri, le désir de renaissance dans l'épaisseur des ombres dédoublées
chez Gabrielle Poulin

A Thesis Submitted to the College of
Graduate and Postdoctoral Studies
In Partial Fulfilment of the Requirements
For the Degree of Master of Arts
In the Department of
Languages, Literatures and Cultural Studies
University of Saskatchewan
Saskatoon

By

VICTORIAN EWAOLUWA ODUNJO

©Copyright, Victorian Odunjo, May 2018. All Rights Reserved.

PERMISSION TO USE

In presenting this thesis/dissertation in partial fulfilment of the requirements for a Postgraduate degree from the University of Saskatchewan, I agree that the Libraries of this University may make it freely available for inspection. I further agree that permission for copying of this thesis/dissertation in any manner, in whole or in part, for scholarly purposes may be granted by the professor or professors who supervised my thesis/dissertation work or, in their absence, by the Head of the Department or the Dean of the College in which my thesis work was done. It is understood that any copying or publication or use of this thesis/dissertation or parts thereof for financial gain shall not be allowed without my written permission. It is also understood that due recognition shall be given to me and to the University of Saskatchewan in any scholarly use which may be made of any material in my thesis/dissertation.

DISCLAIMER

Reference in this thesis/dissertation to any specific commercial products, process, or service by trade name, trademark, manufacturer, or otherwise, does not constitute or imply its endorsement, recommendation, or favoring by the University of Saskatchewan. The views and opinions of the author expressed herein do not state or reflect those of the University of Saskatchewan, and shall not be used for advertising or product endorsement purposes.

Requests for permission to copy or to make other uses of materials in this thesis/dissertation in whole or part should be addressed to:

Dr. Stella Spriet
Head of the Department of Languages, Literatures and Cultural Studies
University of Saskatchewan
9 Campus Drive
Saskatoon, Saskatchewan S7N 5A5
Canada

OR

Dean
College of Graduate and Postdoctoral Studies
University of Saskatchewan
116 Thorvaldson Building, 110 Science Place
Saskatoon, Saskatchewan S7N 5C9
Canada

RÉSUMÉ

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous pencherons sur quatre romans de Gabrielle Poulin, *Cogne la Caboche* (1979), *Un cri trop grand* (1980), *Les Mensonges d'Isabelle* (1983), *La Couronne d'Oubli* (1990). Nous analyserons leurs personnages féminins qui ressentent un malaise dans les paysages des autres et qui cherchent à fuir ces paysages dans la poursuite de leur propre espace intime. Nous nous attarderons plus particulièrement sur quatre thématiques : les narratrices face à l'errance, à la solitude, au malaise et à la difficulté de se retrouver dans les paysages des autres. Nous examinerons ensuite les images liées au voyage dans les lieux intimes, ceux de l'espace imaginaire, du paysage onirique, des souvenirs de l'enfance et de l'acte scriptural, comme forme de révolte et de libération. Finalement, nous aborderons la question des stratégies que les personnages féminins utilisent pour résister face aux paroles et aux gestes intrusifs et limitatifs de l'autre, et pour arriver à une renaissance.

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord mon père éternel, le Dieu Puissant, qui m'a gardée en parfaite santé pour voir la fin de ce programme, et le Saint-Esprit, mon guide et mon protecteur. Je remercie ensuite ma directrice de thèse, Dr Marie-Diane Clarke, professeur de langue et de littérature françaises à l'Université de la Saskatchewan, pour tous ses conseils, son soutien et sa patience dès le commencement jusqu'à la fin de ma thèse.

Je veux aussi exprimer ma reconnaissance aux membres de mon comité, Dr. Stella Spriet et Dr. Tania Duclos, pour leurs suggestions, ainsi que pour le temps qu'ils ont consacré à lire ma thèse.

À mes parents Victor Odunjo et Victoria Odunjo pour leurs prières et leurs mots d'encouragement, à mes frères et à ma sœur Victory, Victor et Victoriana Odunjo pour tout leur amour et leur amitié, à mon cher meilleur ami Victor Adewoye, pour tout son encouragement, ses prières et sa motivation.

Je remercie enfin le Département des Langues, Littératures, et Études culturelles et le Collège d'études supérieures de l'Université de la Saskatchewan pour le soutien financier qu'ils m'ont accordé.

DEDICACE

Je dédie ma thèse à ma belle famille, Victor, Victoria, Victory, Victoriana Odunjo pour leur amour et leur encouragement.

PLAN

PERMISSION TO USE	i
DISCLAIMER	ii
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	iv
DÉDICACE	v
INTRODUCTION	1-8
CHAPITRE 1 : Dans les paysages des autres	9-24
1. L'errance et la solitude	12-19
2. Le malaise	19-23
3. De l'aliénation à l'impossibilité de se trouver dans les paysages des autres	23-24
CHAPITRE 2 : À la recherche de son paysage	25-49
1. À la recherche d'un paysage onirique au-delà des limites de la raison	25-33
2. A la recherche du contact physique	33-40
3. À la recherche de ses couleurs	40-43
4. À la recherche de son enfance et d'un nouvel enfantement	43-49
CHAPITRE 3 : L'affirmation de soi	50-70
1. Désir de se soustraire à la parole autoritaire de l'autre	51-58
2. Stratégies de résistance : dire sa résistance en criant son silence ou en poussant le cri des non-voix	58-65
3. Stratégies de dédoublement : fuir dans la pluralité des voix	65-71
CONCLUSION	72-75
BIBLIOGRAPHIE	76-78
SOURCES PRIMAIRES	76
SOURCES SECONDAIRES	76-78

INTRODUCTION

Perçue par certains comme « l'une des plus intéressantes poètes franco-ontariennes » de son époque avec Cécile Cloutier et André Lacelle (Felx 33), Gabrielle Poulin est aussi une romancière et une critique littéraire du vingtième siècle qui a publié entre autres les romans *Cogne la caboche* (1979), *Un cri trop grand* (1980), *Les Mensonges d'Isabelle* (1983), *La Couronne d'oubli* (1990), *Le Livre de déraison* (1994), les recueils de poésie *Petites fugues pour une saison sèche* (1991), *Ombres et lueurs* (2003), l'essai *La Vie l'écriture : mémoires littéraires* (2000), et plusieurs articles sur des écrivains de langue française. Son œuvre a toujours été chaleureusement accueillie par la critique et aborde la question identitaire. Ses romans mettent plus particulièrement en scène des femmes à la recherche d'elles-mêmes, de leur identité, face au paysage du temps, au vieillissement ou à la maladie, quête qui mène toujours à une renaissance (Courchesne 45).

Précisons de plus, pour reprendre les termes de François Ouellet, que « quand Gabrielle Poulin publie ses premières romans au tournant des années 1980, elle annonce les grands thèmes qui depuis caractérisent la pratique narrative des femmes dans les années 1990 et 2000 : l'écriture, l'amour, le rapport à la filiation maternelle, le temps, la mémoire, la mort » (59). Poulin aborde surtout le thème de l'exploration identitaire, mettant en scène des narratrices adultes qui font un retour à l'enfant qu'elles étaient et qui, par moments, cèdent la parole à cette enfant pour mieux mener leur quête de soi. Dans leur tentative de se reconstruire une identité, elles sont amenées à briser les murs de la raison, à refuser les limites du monde réel, pour se recréer un monde sans limites tangibles, un monde dont la transparence fait voir une pluralité de paysages possibles. Aurélien Boivin associe la thématique de la quête identitaire chez Gabrielle Poulin à celle de la libération, tout en expliquant : « Ses héroïnes, ...qu'elles se nomment sœur Marie-Anna-des-Anges (*Cogne la*

caboche, 1979), Marie-Françoise, Françoise et Marie-Hélène (*Un cri trop grand*, 1980), ou encore Isabelle Lavoie (*Les Mensonges d'Isabelle*, 1983), luttent désespérément pour se libérer et pour (sur)vivre, dans un monde que dominant les hommes » (178). Il faut encore mentionner le thème du silence et du cri qui reflète celui du désir de se soustraire à l'encadrement rigide que l'image récurrente des murs évoque. Dans notre mémoire, nous examinerons ce thème et son rapport avec la question de l'identité, de la libération et de la renaissance, en nous penchant plus particulièrement sur les romans *Cogne la caboche*, *Un Cri trop grand*, *Les Mensonges d'Isabelle* et *La Couronne d'oubli*.

Il convient de souligner au départ que l'histoire personnelle et familiale de Poulin est dans ses œuvres une source d'inspiration littéraire. Née en 1929 « dans la Beauce, d'une mère institutrice et d'un père syndicaliste », Poulin a dû quitter « à l'âge de cinq ans le « vert paradis » de sa vallée » pour Paris. C'était son premier exil. Son deuxième exil, elle l'a vécu à Valleyfield où elle a fréquenté l'école normale et c'est sa carrière de religieuse-institutrice qui l'a amenée à affronter un « troisième exil qui a duré dix-huit ans ». Des études universitaires l'ont plongée dans les domaines de l'histoire et de la littérature, entre autres de la littérature québécoise, et l'ont conduite finalement à entamer une carrière de critique tout en s'installant à Ottawa où elle a connu son quatrième exil. Telles sont les étapes de la vie de Poulin qu'Aurélien Boivin fait ressortir (178). Dans une entrevue, Poulin elle-même explique son rapport à l'exil :

Je crois que j'ai toujours été en exil. Même à Montréal. Je suis toujours partie de la Beauce à l'âge de cinq ans. Mon pays intérieur, c'est comme pour tous les romanciers j'imagine, le pays de l'enfance. Chez moi, ce pays a pris la forme d'une image ineffaçable, celle de la maison de mes grands-parents. Partout où j'ai vécu, le fantôme de cette maison-là m'a suivie. Avec son jardin, son verger, le village à ses pieds, le

cimetière tout près, la route au loin, les coteaux et les rivières cachées, elle parle de la naissance, de l'amour, de la continuité, de la mort et de l'espérance. (Smith 36)

Le jardin, la maison et la rivière sont dans la plupart des romans de Poulin des images récurrentes que celle-ci associe au monde de son enfance et au sentiment de libération. Un bref résumé de chaque roman permettra déjà de faire ressortir les thèmes de l'enfance, de la libération et de la renaissance sur lesquels s'attardera notre étude, et auxquels se rattachent la fascination du silence et la problématique du cri.

Lors d'une entrevue, Poulin reconnaît que son roman *Cogne la Caboche* est en partie autobiographique, qu'elle a eu une vie assez semblable à celle de son personnage Rachel Delisle. Elle croit d'ailleurs que « tous les romans contiennent une part d'autobiographie, qu'on fait un roman avec son expérience, ou avec ce qu'on a entendu de l'expérience des autres ». Elle ajoute néanmoins : « C'est vrai que j'ai eu une vie assez semblable à celle de Rachel, mais dès que j'ai inventé ce personnage, Rachel s'est mise à évoluer d'une façon différente que si j'avais raconté ma vie » (Smith 36). C'est à nouveau une Rachel qui est racontée dans *Cogne la caboche*. Dans cette œuvre, nous découvrons en fait au départ une religieuse, Sœur Anna-des-Anges, que Rachel est devenue, et qui exprime un malaise à vivre dans le couvent où elle est confinée depuis quinze ans, emprisonnée par les règles et les attentes sociales. Dans la tentative d'échapper à ces attentes, elle se réfugie dans le silence ou le cri, se tourne vers le passé pour replonger dans son enfance, celle de Rachel, et s'échappe dans un espace imaginaire où elle crée sa propre réalité et sa propre histoire. Grahame C. Jones explique que le récit de Poulin « met en scène une héroïne à la recherche d'elle-même : en cessant d'être l'un des individus (Rachel) et ne réussissant jamais complètement à devenir l'autre (Sœur Anna), elle se sent perdue » (279). Il conclut que « *Cogne la caboche* est l'histoire d'une âme divisée, d'un être déchiré entre deux identités, d'un individu à deux noms » (279). Jacques Michaud souligne à cet égard que le roman de Poulin raconte le

« combat que se livrent deux femmes, celle qui veut mourir et celle qui veut vivre » (Jones 279). André Vanasse observe, quant à lui, que « ce récit qui raconte la vie de Rachel Delisle, son enfance mais surtout les quinze ans qu'elle a passés au couvent sous le nom de Sœur Anna-des-Anges mérite d'être lu non pas comme un document (une confession) mais comme un véritable roman » (70). La narratrice d'*Un cri trop grand*, Marie-Françoise, qui est une institutrice, explore elle aussi son enfance, tout en se penchant vers celle de sa tante Françoise avec l'objectif d'accepter son moi. Refusant d'être définie par les limites du monde réel qui l'entoure, elle part à la poursuite de sa véritable identité dans les méandres de l'univers imaginaire, des rêves, et des souvenirs de l'enfance. Elle tente ainsi d'explorer ses propres paysages. Mentionnons à cet égard les propos d'Adrien Thério qui signale chez le personnage et l'auteur d'*Un cri trop grand* l'importance d'ouvrir les portes de l'enfance :

Beaucoup de gens n'ont jamais pu revivre leur enfance pour une raison très simple : c'est qu'ils sont incapables d'ouvrir les portes qu'on referme derrière soi, chaque fois que la vie nous emporte dans un nouveau tourbillon. Gabrielle Poulin, elle, revient sur ses pas, ouvre toutes ses portes les unes après les autres, et reprend possession des bords de cette rivière qui coule tout près de la petite maison blanche qui a abrité son enfance. (51)

C'est en ouvrant les portes de l'enfance que Poulin peut finalement recréer son espace intérieur.

La Couronne d'oubli est l'histoire d'une mère, Florence Duchesne, qui sous l'emprise de l'amnésie ne se souvient pas de ses enfants et se retrouve à l'hôpital, et c'est sa condition médicale qui l'amène à plonger dans son monde intérieur. Son premier pas vers le refus de l'autre prend la forme du silence ou de cris qui ne peuvent pas être entendus. Dans un effort de se reconstruire, Madame Duchesne repousse l'image de la mère parfaite que ses enfants recherchent en elle. À l'égard de sa quête identitaire, Barbara Trottier évoque un « voyage

intérieur » dont l'objectif est de « préserver, envers et contre tous, son identité propre, à l'abri des empiètements de son entourage et des exigences d'une vie difficile » (163). François Ouellet précise que « l'héroïne sexagénaire de *La Couronne d'oubli*, après avoir été amnésique, profite de cette situation pour chercher à se libérer de l'identité maternelle dans laquelle l'ont enfermée ses enfants et la tradition » (59). Ajoutons que ce roman n'est pas seulement l'histoire fictive d'une mère, de son désarroi et de son questionnement existentiel. Il reflète également le désir d'émancipation des femmes de l'époque de Poulin, comme l'indique Aurélien Boivin :

La Couronne d'oubli est un roman interrogateur qui pose un regard lucide sur la société des années 1950-1960, dans laquelle l'auteure elle-même a vécu, comme d'autres femmes qui ont dû lutter farouchement pour (enfin) être reconnues à leur juste valeur au milieu de mâles dominateurs et souvent insignifiants. Une société aussi où l'écriture n'est guère favorisée, ainsi que nous le prouvent les propos désobligeants du père à l'endroit de Louise, qui doit se cacher pour écrire et pour échapper aux regards indiscrets de sa sœur aînée. (Boivin 178)

Dans *Les Mensonges d'Isabelle*, la narratrice Isabelle est une fille adoptée par le couple Lavoie, et se lance elle aussi dans une quête de soi. Mais c'est l'omniprésence de sa mère adoptive à laquelle elle veut échapper. Pour fuir le regard inquisitif de cette dernière, Isabelle décide d'avoir deux journaux, le cahier bleu où elle écrit des mensonges pour tromper sa mère et qui offre une fausse identité d'elle-même, et le calepin noir où elle écrit dans l'espoir de retrouver et de réinventer son enfance. Elle s'oppose ainsi aux contraintes imposées par l'adulte normatif en faisant entendre sa propre voix dans sa propre histoire. À l'égard du cadre parental et de ses lacunes affectives ou de ses exigences contre lesquelles s'élève Isabelle, il n'est pas sans intérêt de signaler les propos de Gilles Perrin :

Il est intéressant de voir dans *Les Mensonges d'Isabelle*, à la lumière de ces données, une projection narrative du séminaire de recherche de la narratrice sur les problèmes de la famille dans le roman québécois. Des thèses ont déjà relevé la figure du père absent, un rien velléitaire (fort bien joué ici par Bernard) et des positions contradictoires ont été énoncées autour de la notion de matriarcat. (28)

Ces premières remarques sur les œuvres de Poulin qui font l'objet de mon étude contribuent à mettre en évidence la récurrence des thèmes de l'enfance, du silence, de l'écriture, des conflits et de la quête identitaire. Or nous proposons d'envisager l'étude de ces thèmes à partir de celle de ses composantes, entre autres du malaise intérieur, de l'absence, de la solitude, de la recherche et des tentatives d'affirmation de soi, de la résistance ou du refus dans la fuite, du dédoublement, et enfin de la renaissance.

Dans les romans de Poulin, la recherche d'identité est associée au désir de rejeter le masque social que l'autre entend lui imposer. Les personnages féminins de Poulin se lancent à la poursuite de leur enfance non seulement pour se retrouver, mais aussi pour pouvoir affirmer leur identité. Ils cherchent à renouer avec leurs origines pour se reconstruire. Isabelle précise que si elle fait un retour en arrière, ce n'est pas seulement pour se complaire dans ses propres reflets, mais pour repasser sur ses propres traces (*Les Mensonges* 28-29). Les narratrices ne se laissent donc pas définir et reconstruire par l'image que l'autre adulte a d'elles ou par les attentes sociales ; elles choisissent plutôt de se créer une nouvelle image identitaire en faisant un retour en arrière et sur soi, tout en accueillant d'autres miroirs d'elles-mêmes. Elles refusent les intrusions des autres normatifs dans leur espace verbal et intime pour pouvoir mieux se reconstruire en tant qu'être libéré de tout plâtrage social. Pour toutes ces femmes, une rébellion est nécessaire pour permettre l'émergence de leur moi. Dans un article, Stefan Psenak résume ces points en expliquant que « les femmes qui peuplent l'univers de Gabrielle Poulin sont toutes, sans distinction eu égard à leur âge et à leur

condition sociale, des êtres à la fois sensibles et sensés, prêtes à assumer ces passions tranquilles ou fiévreuses qui les mèneront au bout de leur chemin, dans un monde duquel il leur appartient de s'affranchir pour pouvoir s'épanouir, sans rien renier, cependant, de ce qui les a modelées » (40).

Par ailleurs, notre étude s'attardera sur la thématique du dédoublement qui contamine les romans de Poulin. Pour reprendre les propos de Marie-Diane Clarke, les romans de Poulin tels que *Les Mensonges d'Isabelle*, participent « précisément à l'explosion quantitative des romans de la femme plurielle qui s'observe au Québec dans les années 70 et 80 ». Clarke ajoute qu'il s'agit de faire parler un je femme une et multiple, « qui puise dans la rupture et le multiple la fluidité d'un nouveau corps. Est ainsi visée une interchangeabilité qui traduit aussi bien le malaise de l'être opprimé, de l'être effrité par le regard colonisateur, que le dynamisme d'un je qui entend marquer sa visibilité » (64). C'est pourquoi dans ces romans, l'acte narratif est assumé par plusieurs narrateurs ou narratrices adultes ou enfants.

Le premier chapitre de notre mémoire se penchera tout d'abord sur un bref historique de la condition féminine vécue par les femmes de l'époque des personnages de Poulin. Ces rappels historiques nous aideront à mieux identifier les obstacles que présentent les paysages des autres dans les romans que nous analyserons. Nous nous attarderons sur le thème de l'errance des personnages dans les paysages des autres, du malaise intérieur que les narratrices ressentent, de la solitude et de l'aliénation, de l'impossibilité de se trouver dans l'espace des autres. Le deuxième chapitre aura pour objectif la recherche de son paysage intime à travers le monde de l'écriture, du rêve, de l'imagination, du contact physique, des couleurs et de l'enfance. Dans notre dernier chapitre, nous analyserons certaines stratégies que les narratrices utilisent dans le but de se libérer de la parole autoritaire et de favoriser une affirmation de soi, et notamment celles de dédoublement qui permettent la fuite dans la pluralité des voix.

Pour mener à bien notre étude, nous ferons appel à des théories féministes, entre autres aux réflexions de France Théoret qui se penche sur le je énonciateur féminin dans son roman *Entre raison et déraison*, et à celles de Karin Schwerdtner qui s'attarde sur la problématique de l'errance féminine dans son roman *La femme errante*. Nous évoquerons finalement les propos de Gaston Bachelard qui traite de la théorie de l'espace et du rêve dans son roman *La poétique de l'espace*.

CHAPITRE 1

Dans les paysages des autres

Il convient de noter que tous les personnages féminins que nous examinons dans les romans de Poulin évoluent dans un paysage qui leur semble étrange, un paysage qui ne le leur appartient pas et où ils ressentent confusément un malaise identitaire. Ce paysage, celui des autres, essaie de les définir et de leur imposer une identité qu'elles essaient de fuir dans leur poursuite d'un autre espace, lieu intime, où elles pourront saisir la signification de leur existence. Pour pouvoir mettre en évidence ce que les narratrices de Poulin repoussent dans les paysages des autres, nous devons nous attarder sur la situation de la femme dans la société canadienne-française des années 60 et 70, telle qu'elle transparaît dans l'œuvre de Poulin. Il n'est pas sans intérêt de rappeler avec Marie-Eve Gingras que « les œuvres littéraires fourmillent d'interprétations permettant de saisir les relations entre l'individu et la société » (23). Dans sa thèse, Lillian Pôrto souligne concernant les romans de Gabrielle Roy qu'ils « correspondent à la réalité de la majorité des femmes qui ont vécu durant cette époque », autrement dit que « le personnage féminin affronte dans la fiction des problèmes similaires à ceux auxquels les femmes canadiennes-françaises faisaient face dans leur société : vie confinée au foyer, travail domestique épuisant, nombreuses grossesses, manque d'éducation et de vie professionnelle, entre autres » (1-2). Cette remarque à l'égard des romans de Gabrielle Roy pourrait s'appliquer aussi bien aux œuvres de Gabrielle Poulin. L'histoire des femmes au Québec, comme au Canada français hors Québec, nous aidera ainsi à mieux comprendre les attentes et les rôles sociaux qui s'imposent aux personnages féminins de Poulin. Toutefois, notre but n'est pas de dresser un tableau exhaustif de l'histoire de la société canadienne française, mais de mettre en évidence quelques événements ou faits marquants

qui ont façonné la condition féminine au Canada français tout en renforçant l'influence dominante de l'idéologie traditionnelle.

Les romans qui ont été publiés dans les années 60 et 70, mais encore dans les années 80, présentent entre autres des personnages féminins dont le rôle est celui de la mère qui prend soin des siens, soumise à son mari et dévouée à sa famille, qui a du mal à vivre son individualité et dont la voix est niée dans le cadre socio-politique (Pôrto 2). Cette réalité sociale est notamment représentée par Florence dans *La Couronne d'oubli*, une mère de sept enfants dont le mari est absent et dominant. Comme les autres narratrices de Poulin et les femmes réelles de son époque, Florence a du mal à trouver sa place dans l'espace discursif dans lequel s'articulent les opinions collectives et conformistes. L'évocation de la figure féminine traditionnelle dans les romans du « terroir, et de la période duplessienne au Québec nous ramène inévitablement aux conditions sociales et politiques d'une longue période noire où le catholicisme prêchait la servitude de la femme, une servitude définie sous les termes de la maternité et rattachée au rôle du parent responsable de l'éducation chrétienne des enfants » (Pôrto 2). Gingras rappelle qu'en effet, jusqu'à la Révolution tranquille, et même jusqu'au moment où l'affirmation féministe se fait plus intense, « les jeunes filles, au seuil de la vie adulte, se trouvaient face à trois choix : entrer chez les sœurs, se marier ou rester vieille fille » (63). Soulignons ainsi, dans la fiction romanesque, « la récurrence de l'image de la Québécoise à qui on imposait deux choix dans la vie : rentrer au couvent ou se marier, et pour celle qui n'entrait pas en religion ou qui ne se trouvait pas de mari, il lui restait la perspective de prendre soin des parents âgés » (Pôrto 4). Lori Saint-Martin souligne à ce propos que « la société québécoise traditionnelle, ultramontaine et misogyne, valorise, de la femme, deux modèles, enracinés tous deux dans la figure de la Vierge : la religieuse consacrée à Dieu ou la mère d'une famille nombreuse, qui accepte avec joie la mission sacrée de garder le Québec catholique et français » (4). Nous constatons d'ailleurs que chez Poulin, réapparaissent

précisément des personnages religieux ou ex-religieux, et des images associées à la vie en communauté religieuse. Il convient de noter, pour reprendre les paroles de Marta Danylewycz, que « les communautés religieuses offrent aux femmes une solution de rechange à la maternité, solution viable et bien considérée dans une société qui ne semble accorder de valeur aux femmes qu'en tant que procréatrices » (Beloïn 11). Dans un article de journal intitulé « Vie au couvent » dont Graciela Romandia De Cantu ¹ est l'auteure, celle-ci s'interroge sur la vie des religieuses retirées du monde, concluant : « Jamais nous ne connaissons la petite histoire de leurs vies, ce qu'elles pensèrent, désirèrent ou ressentirent tout au long de ces années passées au service de Dieu, si loin du monde extérieur. Nous ne saurons jamais si elles rêvèrent, ne serait-ce qu'une fois, de mariage ou de liberté » (119). Poulin entend par contre nous faire connaître le quotidien et le monde intérieur des religieuses ou des couventines. Tandis que Poulin continue à écrire ses romans dans les années 80, Michelle Dumont et Nadia Fahmy-Eid dirigent un ouvrage collectif publié en 1986 et dont le titre est *les Couventines : L'éducation des filles au Québec dans les congrégations religieuses enseignantes, 1840-1960*. Cet ouvrage rapporte le régime rigoureux des règles contraignantes qui s'imposent aux pensionnaires des couvents, les forçant à vivre l'interdit, la réclusion et une surveillance constante : « Une telle manière de vivre est aussi lointaine et étrangère qu'un récit exotique à propos d'une peuplade inconnue : comment, on vous réveillait avant 6 heures du matin ? Vous alliez à la messe tous les jours ? Vous gardiez le silence dans les corridors ? Il était interdit de se laver les cheveux régulièrement ? Il fallait se coucher à 8 heures ? Les religieuses lisaient vos lettres ? Et surtout, vous ne pouviez pas voir vos parents durant plusieurs mois ? Cette stupéfaction témoigne d'un changement social et culturel aussi profond que multiforme et imprévisible »

¹ Une écrivaine espagnole qui s'est penchée sur les conditions de vie de la religieuse au Mexique, et chez qui sont évoquées des problématiques similaires à celles de la femme catholique canadienne-française.

(15). L'ouvrage de Dumont et de Fahmy-Eid s'attarde à plusieurs reprises sur la règle de l'abstinence verbale, comme le reflète la répétition insistante du mot silence : « ...silence au dortoir pour offrir son âme à Dieu ; silence au réfectoire pour les lectures pieuses » (17) ; « silence en classe, silence dans les rangs, silence dans les dortoirs, interdiction de conversations à voix basse, parce que celles-ci peuvent porter ou déboucher sur des sujets interdits » (62). Poulin se penche elle aussi dans ses romans sur l'environnement ascétique des communautés religieuses, pour évoquer l'éducation des filles dans les congrégations religieuses enseignantes. Avec l'intention de tracer le cheminement des narratrices de Poulin vers la découverte de leur paysage intérieur, nous proposons en premier lieu de faire ressortir en quoi elles se sentent privées d'elles-mêmes dans l'espace familial et institutionnel qui entend réglementer leurs gestes et paroles. Ce faisant, nous examinerons ce qui les amène à vouloir se dérober du champ visuel et discursif des autres pour pouvoir reconstruire leur espace intime.

1. L'errance et la solitude

L'errance est au centre même des écrits de Poulin. Dans son œuvre, l'errance signifie l'impossibilité de s'ancrer dans le monde défini par les autres et traduit une profonde insatisfaction qui les propulsera vers le désir de se créer un nouveau paysage. De façon générale, « l'errance est liée à la recherche du sens de l'existence » (Rogowska 22). L'errance pose en outre un certain nombre de questions concernant le lieu, l'espace, le mouvement et le temps. Avant d'analyser le thème de la recherche des lieux intimes, il convient de distinguer l'errance du voyage. Voyager, c'est quitter son domicile ordinaire pour l'inconnu, sachant que le voyage est accompli avec la perspective d'un retour (Berthet 10). Pour comprendre l'attrait de l'errance dans laquelle plongent les personnages de Poulin, il est important de considérer

au départ les différents types d'errance. Dans l'avant-propos de son roman *Figures de l'errance*, Dominique Berthet nous révèle que l'errance « a de nombreux visages et revêt différents aspects. Elle peut relever du déplacement physique, mais aussi d'un cheminement intellectuel, ou encore d'une pathologie mentale. Errance de la pensée, de l'esprit, de l'imagination vagabonde, errance de la recherche, de la réflexion, de l'écriture » (2). Dans les œuvres que nous analysons, nous notons que Poulin évoque certains types d'errance que Dominique Berthet mentionne : l'errance de l'imagination, celle de la recherche et celle de l'écriture. Berthet souligne plus précisément que « L'errance peut s'envisager au moins sous deux aspects » :

D'ordinaire, elle est associée au mouvement, souvent à la marche, à l'idée d'égarement, à l'absence de but. On la décrit comme une obligation à laquelle on succombe sans trop savoir pourquoi, qui nous jette hors de nous-même et qui ne mène nulle part. Elle est échec pour ne pas dire danger. L'errance, toujours vue sous cet angle, s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse, de peur. C'est une épreuve. Elle est perte de soi-même. (9)

Il est intéressant de noter que jusqu'à l'émergence de la voix féministe dans les années 70, l'errance est plus rattachée à la figure ou à la voix masculine. Il n'y a pas beaucoup d'œuvres qui traitent de la problématique de l'errance féminine. Edyta Rogowska, qui s'est intéressée plus particulièrement à l'écriture de Sylvie Germain chez qui apparaissent des femmes errantes, rapporte que si « l'errance de l'homme ... a été dite sur tous les tons, à toutes les échelles, dans toutes les littératures », on ne peut pas en dire autant au sujet de l'errance féminine (6). Même si la thématique de l'errance a fait l'objet de nombreuses études littéraires, peu d'entre elles offraient une analyse approfondie de l'errance du personnage féminin. En effet, l'errance a été pendant très longtemps l'un des thèmes de prédilection de l'homme, évoquant l'aventure de l'homme déchu du paradis originel ou de l'homme

marginalisé dans une société qui censure. Or, vu « l'intérêt croissant porté à la condition des femmes dans la société depuis les années 1960, et face à l'effondrement actuel des repères identitaires fixes, il devient de plus en plus difficile de restreindre les paramètres du masculin et du féminin dans des cadres identitaires qui leur seraient exclusivement désignés » (Rogowska 6). En mettant en scène des personnages féminins qui ressentent les souffrances et les bienfaits de l'errance, Poulin est ainsi l'une des auteures qui entendent nous faire voir que l'errance ne se limite pas seulement à l'univers masculin, mais que les femmes se trouvent également dans un état d'insatisfaction ou d'égarement qui les pousse à chercher un autre paysage. Rogowska souligne également le fait qu'il y a plusieurs façons d'examiner la thématique de l'errance. On peut considérer les représentations de l'errance, les types de personnages errants, ou encore les figures de l'errance. Alors que l'errance du héros romanesque a déjà suscité l'intérêt des critiques (Rogowska 8), celle de la femme est devenue ces dernières décennies une problématique qui préoccupe de plus en plus auteur(e)s et critique littéraire.

Les recherches et les théories de Karin Schwerdtner nous offrent aussi un aperçu des thèmes qui s'apparentent à l'errance du personnage féminin. Ses recherches associent la conception traditionnelle de l'errance féminine au mythe de la faute et de la déchéance originelles, mais indiquent aussi « les manières dont les errantes parviennent à rompre avec cette conception négative de la mobilité féminine » (Rogowska 4). Schwerdtner souligne que l'errance « telle que définie par le trésor de la langue française évoque, au sens propre, l'action de marcher ou de voyager sans arrêt, sans direction, enfin, sans choix ni règle. Par analogie et métonymie, elle veut dire hésitations évoquant l'incertitude du but. Sur le plan de sa signification actuelle et usuelle, en effet, l'errance demeure toujours aussi vague puisque difficile à saisir sur la base d'une durée, d'une orientation et d'une destination » (11). Pour les personnages féminins de Poulin, l'errance est tout autant physique que psychologique. Elle

est présente dans le paysage spatio-temporel, mais également dans « l'espace de l'esprit, de la pensée et de l'inconscient » (Schwedtner 12). Nous pourrions en outre considérer, comme le signale Schwedtner dans son roman *La Femme Errante*, les éléments de la construction discursive de l'errance, tels que l'espace, le temps, le mouvement, les rapports sociaux et l'énonciation de l'errance. Nous partirons de ces éléments tandis que nous analyserons le sentiment de partir à la dérive chez les narratrices de Poulin.

Il faut de plus rattacher le thème de l'errance des personnages de Poulin à la condition des femmes dans la société dans laquelle évoluait l'auteure. Le regard des femmes que celle-ci met en scène rejoint ou fait écho à celui du sujet féminin qu'Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette évoquent dans leur article : « Sur le plan du contenu, les œuvres romanesques écrites par les femmes au cours des années 60 voient émerger un sujet féminin qui regarde le monde, tout en exprimant sa difficulté à en faire partie. Or ce sujet qui prend place manifeste de plus en plus une « conscience de genre » (Varikas 1986), c'est-à-dire qu'il pose un regard critique sur les inégalités sociales et politiques instituées au regard de l'identité sexuelle » (40). À partir des années 60, un nombre grandissant d'écrivaines se penchent sur des thèmes rattachés à la question de la condition féminine, sur la difficulté de la femme de se définir ou de trouver sa place dans la société canadienne et dans le monde. Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette ne manquent pas de souligner que « de *Laure Clouet*, d'Adrienne Choquette, publié en 1961, à *La saison de l'inconfort*, de Paule Saint-Onge (1968), en passant par *Dis-moi que je vis*, de Michèle Mailhot (1964), le personnage féminin mis en scène par nombre d'écrivaines figure une femme qui remet en question sa présence au monde, ainsi que ses conditions d'existence, alors même que, malgré qu'elles soient de plus en plus nombreuses à être scolarisées, les femmes. Enfin la plupart d'entre elles, pour ne pas dire la majorité, soit les femmes mariées. Elles sont encore et toujours reléguées à la sphère domestique » (50).

C'est en fait dès les premières pages des quatre romans de notre corpus que les narratrices de Poulin vivent un état d'errance dans le paysage des autres. C'est un état qui, tout en reflétant la difficulté de trouver sa place dans le lieu familial ou social astreignant, devient pourtant un espace désiré car possédant des traces, des formes et des contours mouvants qui permettent l'émergence d'un moi libéré de l'emprise de l'autre. Le penchant de Sœur Anna pour le conte de la Belle au bois dormant, une histoire qui met en scène une princesse prisonnière du sommeil pendant cent ans et qui attend d'être ramenée à la vie et à l'action, un récit dont celle-ci encourage de plus la reproduction, fait ressortir la période d'errance du personnage qui achemine l'être vers l'éveil et la connaissance de soi. À cet égard, Grahame C. Jones partage l'avis que cette princesse « symbolise la situation de la religieuse condamnée à la somnolence, sinon à la mort symbolique et brûlant d'expérimenter l'éveil de sa sensualité » (281). Nous apprenons de plus que Sœur Anna a par moments le sentiment de partir à la dérive, seule, sans amarres, sans but, sans directions, sans destination, sans savoir d'où elle vient, comme une conscience qui est à la veille d'émerger ou qui se fige sur un visage de la mort : « Non, elle ne sait pas où elle va ; elle ignore d'où elle vient, comme l'enfant qui naît ou celui qui meurt. Elle se laisse pousser, emporter, seule, loin du navire immobile dans la bonace » (*Cogne* 37). Si d'autres fois, elle se choisit une destination, celle-ci reste encore floue, puisqu'elle évoque une « mer inconnue, immense » (37). Dans *La Couronne d'oubli*, Florence affronte aussi l'errance, comme les autres narratrices. Elle dit qu'elle se met en marche vers le torrent et se demande : « Où est la réalité? Où est le rêve ? Moi, toute nue, aspirée par la fougue du torrent ... » (18). Se situant entre le réel et l'irréel, entre la conscience et l'inconscience, elle se laisse emporter par le torrent, au gré du courant, toutefois ravie de pouvoir sentir le flux de l'eau en elle : « Rien ne tarirait la rivière secrète que j'entendais couler en moi, qui me lavait et m'enchantait » (20). C'est également le

besoin de « fuir et de ne plus entendre » les voix autoritaires et répressives qui amène Isabelle à accepter l'errance afin « de dissiper à tout jamais l'équivoque » (*Les Mensonges* 30).

Or, qu'elle soit subie ou voulue, l'errance est une étape essentielle dans la poursuite de la quête personnelle qui mène les narratrices de Poulin vers l'exploration de leur propre paysage et langage. Notons à cet égard le « feu grégeois » de la lune et la voix qui habitent l'espace imaginaire de l'errance de Sœur Anna, et qui témoignent de son désir de poursuivre sa quête identitaire. Tandis qu'elle peut sentir « monter (l') appel » de cette voix, Sœur Anna peut entrevoir la reconstruction de son paysage intérieur, libéré de la routine et des règles sociales, et devine qu'elle pourra mener à terme sa quête d'identité. Toutefois, cette quête ne se fait pas sans appréhension ni douleur, car si Sœur Anna saisit que « toute quête suppose une part d'errance et que toute errance est elle-même métaphore de la quête », elle a peur d'errer : « Sœur Anna a peur de s'engager dans un chemin sans issue. » (*Cogne* 102).

L'errance fait naître chez le personnage de Poulin des sentiments ambivalents ou équivoques, aussi bien de joie que de solitude, de tristesse, de désarroi et de peur. Dans *Un cri trop grand*, Marie-Françoise se sent elle aussi errer dans sa maison « grande et vide », racontant « qu'elle se retrouve, seule, dans le corridor aux murs blancs » (13,11). Notons ici que l'image insistante de la nudité et de la blancheur des murs traduit le sentiment de vide ressenti par l'être esseulé dans l'espace familial. Françoise affronte d'autant plus le sentiment de solitude, d'être « seule dans le noir » (106), qu'elle vit le vide de l'absence et de la perte des femmes solidaires et aimantes, celle irrémédiable de sa tante (106) et le départ de Mère Sainte-Cécile. Il est d'ailleurs significatif que privée de la présence de cette religieuse qu'elle percevait comme son ange gardien, elle entend les oiseaux émettre son prénom de manière fragmentée : « Les oiseaux, dans les nids, égrènent son nom. Fran-çoi-se. Fran-çoi-se. Fran-çoi-se. Elle est seule au monde » (139). La relation de Françoise avec ses parents est elle-même marquée par les douleurs de l'abandon et de l'isolement, puisqu'après son séjour à l'hôpital, ceux-ci ne lui

rendent guère visite : « Abandonnée de tous. Son père ne peut venir aussi souvent depuis qu'elle a quitté l'hôpital. Sa mère lui a dit qu'elle ne pourrait plus laisser la maison, à cause des enfants » (182). *Cogne la caboche* fait également ressortir, dès le début, la situation isolée d'Anna, la mère de Rachel, au sein de la famille, son mari étant décédé et ses enfants ayant quitté la maison. Son humeur maussade s'associe au sentiment de délaissement et de perte : « Anna est seule. Elle ne parle pas. Elle ne sourit pas. Elle se berce doucement » (9). Dans *Les Mensonges d'Isabelle*, Suzanne constate que le comportement d'Isabelle est différent de celle des autres enfants dans la mesure où celle-ci s'enferme « dans sa chambre pendant de longues soirées » (18). Or, nous devons signaler que, malgré son désir de s'isoler, Isabelle n'est pas exempte de tout sentiment de détresse pendant ces périodes solitaires : « Ont-ils deviné ma solitude et mon désarroi ? », lance-t-elle (101). Recherchée ou infligée, la solitude est pour Isabelle un état récurrent qui reflète sa difficulté d'accepter les limites définies par l'espace familial comme social dont elle subit l'emprise, et qui est par moments source d'égarement.

Dans *La Couronne d'oubli*, c'est dès le début du roman que Florence affronte l'état de solitude à cause de sa maladie qui la cloue à un lit d'hôpital. L'espace confiné du lit qu'elle ne peut quitter la plonge dans le sommeil et l'amnésie. En fait, ce thème du sommeil et de l'amnésie envahit tout l'univers du roman. Il faut rappeler que ces deux états sont caractérisés par une perte du contact avec la réalité passée ou présente, ou par une vision incertaine, voire illusoire ou même hallucinatoire dans le cadre du monde onirique, donc à un état d'errance mentale. De plus, ils précèdent un éveil ou un réveil qui s'accompagne d'une émergence ou d'un retour de la conscience de l'être qui peut favoriser une remise en question. Pour Florence, il s'agit plus particulièrement de dénoncer la passivité à laquelle elle est réduite dans son espace familial, un espace où son être ne peut qu'errer, sans pouvoir assouvir ses aspirations : « La résignation ! L'amnésie. Les deux faces de votre vie » (74). Dans sa vie

conjugale, Florence était d'ailleurs assujettie à l'attitude restrictive de son mari Edgar qui la condamnait à rester la « maigrichonne, pâle, timide et enfermée » (50).

2. Le malaise

Le malaise est un sentiment que bien des femmes québécoises de cette époque ressentaient. Fatiguées du statu quo, celles-ci souffraient d'affronter la marginalisation sociale. Anne Brown explique que « durant les années 60, bien que la teneur féministe des romans au féminin soit implicite, dissimulée dans les rouages du texte, cette littérature n'en demeure pas moins une « littérature de combat » (Brown, 142) dont la première amorce est certainement ce témoignage d'un « inconfort » lié au rôle traditionnel des femmes » (Boisclair 6). Il est clair que, face aux contraintes et aux pesanteurs familiales, sociales et religieuses qui l'écrasent, aux drames quotidiens de l'épouse et de la mère piégées au sein de la cellule conjugale traditionnelle et dans l'exiguïté spatiale qu'on lui impose, la femme de Poulin raconte inlassablement les symptômes d'un mal-être qui s'exprime non seulement au niveau de l'esprit et du langage, mais aussi au niveau physique. Le malaise que le personnage féminin de Poulin éprouve résulte ainsi de la difficulté de vivre dans un monde répressif qui étouffe son affirmation identitaire, et de sortir de son exil intérieur. France Théoret indique à ce propos que la souffrance des femmes est liée à « une souffrance très ancienne », « celle d'une mémoire des femmes » (15). Dans son roman intitulé *Entre raison et déraison*, elle raconte plus précisément la « turbulence intérieure » de la femme qui a du mal à se réconcilier avec la réalité du monde québécois : « La turbulence agit en masquant, en voilant le réel pendant des heures et des jours qui n'en finissent plus. Ça parle constamment en soi, à tout moment et lorsqu'on s'y attend le moins. Beaucoup plus que d'un monologue intérieur, il

faudrait parler d'un dialogue au moment où se produit le malaise » (49). Or, nous remarquons que les personnages de Poulin vivent aussi cette turbulence intérieure dont parle Théoret.

Dans les romans de notre corpus, le corps féminin apparaît comme un corps meurtri, qui souffre des manifestations du malaise, du sentiment de détachement ou d'étrangeté. Symptomatique du mal-être que vivent les personnages féminins de Poulin, ceux-ci mentionnent de façon récurrente qu'ils se perçoivent comme des étrangers dans le milieu familial et social, et qu'ils ont la difficulté à se rapprocher de leurs aînées. Malgré l'élan de tendresse qui la pousse vers sa grand-mère, Isabelle ne peut ainsi assouvir son désir de rapprochement et échapper à la sensation désagréable de rester une étrangère : « Grand-maman ! Douce et si fragile, grand-maman que je voudrais bercer, dont je me sens si proche, moi, l'étrangère, la seule ici qui ne soit pas de son sang. Je n'ose pas m'approcher d'elle » (*Les Mensonges* 132-3). La sensation d'étrangeté tourmente également Sœur Anna. Sa mère prend d'ailleurs conscience qu'elle n'est plus la Rachel qu'elle a amenée au couvent, avant qu'elle devienne Sœur Anna. André, le frère de Rachel, constate lui aussi « qu'elle n'est plus heureuse au couvent » (*Cogne* 97). Le malaise que la mère et le frère décèlent chez Sœur Anna, celle-ci l'éprouve la nuit comme le jour : « Elle se sent étrangère tout à coup à cet univers, comme si, durant la nuit, elle avait déserté » (*Cogne* 37). Mais c'est encore quand elle est avec Jean, et qu'elle se penche sur son passé que cette sensation l'assaille : « Sœur Anna est mal à l'aise, inquiète. Oui, elle aimerait bien, mais elle a peur de regarder en arrière. Elle croyait avoir tout oublié de cette année lointaine, un peu trouble » (*Cogne* 50). Le malaise que le personnage féminin de Poulin ressent découle du sentiment de porter un masque social qui asphyxie son être. Dans *Les Mensonges d'Isabelle*, c'est Suzanne qui entend façonner ce masque qu'elle cherche à plaquer sur le visage de sa fille, promouvant un modèle traditionnel que ses recommandations et ses règles véhiculent. Elle lui rappelle donc de se comporter comme les autres filles traditionnelles qui savent se maquiller, danser,

décorer une maison : « Isabelle, va danser... Tu es trop sérieuse pour ton âge ; Isabelle, éteins la lumière, tu as assez lu aujourd'hui. La vraie vie se passe ailleurs que dans les livres » (28). Or, face à la pression que les ordres de Suzanne exercent, Isabelle a le sentiment que son nom devient lui-même un masque social qui cache sa vraie personnalité : « Moi qu'on appelle Isabelle, je sais que les noms collent à la peau comme des masques et que, si l'on n'y prend garde, le vrai visage se fige et meurt avant que le masque même ait fini de sécher » (72).

Florence prend elle aussi conscience que ses enfants veulent lui « coller » un masque sur son visage, celui de la mère parfaite dont ils racontent l'histoire à l'hôpital, de la « femme forte et autoritaire » (*La Couronne* 19). Se sentant aliénée par ce rôle conformiste de mère disponible, dévouée et forte, Florence veut s'en distancier, comme le reflète son utilisation de la troisième personne quand elle évoque la « madame Duchesne », que ses enfants ont définie : « Un bon matin, ne va-t-on pas trouver cette chère madame Duchesne ; Qu'ils prennent soin de leur chère madame Duchesne ! » (*Couronne* 34). Notons que cette formule d'appel « chère madame Duchesne » ne sert pas ici à exprimer la politesse ou à évoquer un sentiment de familiarité qui indique un rapprochement relationnel. En utilisant le titre « madame » qu'elle associe à la perspective de ses enfants, comme l'indique l'adjectif possessif « leur », et la troisième personne, la narratrice laisse deviner l'attitude condescendante de ses enfants à son égard, tout en trahissant le sentiment de mépris qu'elle éprouve face au rôle que ces derniers cherchent à lui attribuer, ainsi que son désir d'établir une distance vis-à-vis d'eux. Il est également révélateur que le nom que la narratrice a reçu en se mariant lui procure le sentiment inexplicable qu'il ne lui appartient pas, bien qu'elle le porte depuis de nombreuses années : « Que c'est étrange de s'entendre appeler « Madame Duchesne » (*Couronne* 13). Florence prend conscience également que pour ses enfants sa langue est « étrangère » et indique qu'elle n'a pas l'intention de rester plus longtemps entre les mains de ces « inconnus » (*La Couronne* 13).

Chez Sœur Anna, la juxtaposition anachronique de différents noms et visages à laquelle s'ajoute la juxtaposition des deux appellations que ce personnage reçoit (Rachel et Sœur Anna), crée une atmosphère singulière tout en dévoilant le malaise ressenti par la narratrice face à la douleur et au mal de vivre provoqués par le deuil. C'est plus particulièrement dans l'imagerie onirique ou hallucinatoire qu'Anna rapproche le corps de Rachel, ou de Sœur Anna, et celui de son autre fille Marie-Paule, décuplant l'évocation du sentiment du deuil et du chagrin : « Anna ferme les yeux. Elle croit entendre pleurer Marie-Paule. Elle entend Rachel se lever. Elle se lève aussi. Elle pousse la porte. Marie-Paule et Rachel sont couchées côte à côte. Elles ne respirent plus. Rachel, revêtue de son habit religieux, a les mains crispées sur son ventre » (*Cogne* 12). Il est difficile ici de déterminer si certaines de ces images sont en fait rattachées à des souvenirs. L'ambiguïté qui est maintenue et l'évocation implicite de la mort à laquelle s'associe celle de l'arrêt du mouvement respiratoire, contribuent à traduire un sentiment d'inquiétante étrangeté. Il faut en outre noter que cette évocation de la mort chez Sœur Anna se rattache à des images morbides évoquant la peur de sombrer dans un sommeil fatal, de vivre un arrêt cardiaque et la désintégration du corps physique, autant d'images qui suggèrent un profond malaise intérieur et qui témoignent d'un moi séparé de lui-même et étranger à la réalité : « ... de mon trop long sommeil. J'ai trente-cinq ans, oui ; mais j'ai dormi cent ans. Tirez-moi de ce tombeau avant que ma peau se fane et craque de toutes parts, que mes os se disloquent, que mon cœur devienne froid et dur » (*Cogne* 30).

Le sentiment de malaise qui habite l'espace intérieur des narratrices de Poulin mène celles-ci vers une prise de conscience douloureuse que l'espace dans lequel elles vivent entrave leur évolution et leur émancipation personnelles. Néanmoins, le sentiment du malaise comme de l'errance intérieur est vécu comme un exil qui plonge les personnages de Poulin dans une trajectoire qui les conduira vers leur paysage intérieur. Dans le prochain chapitre,

nous examinerons donc comment ces personnages féminins réussissent à fuir le paysage de l'autre pour lui substituer leur propre paysage. Ils choisissent l'errance comme moyen de se soustraire au poids de la domination de l'autre et d'entamer leur quête vers la résonance de leur propre voix et la découverte de leur corps et de soi.

3. De l'aliénation à l'impossibilité de se trouver dans les paysages des autres

La réalisation de soi ne pouvant aboutir dans le paysage natal ou familial, les personnages féminins de Poulin se lancent à la recherche d'un autre paysage pour finalement satisfaire leur désir de se créer un nouvel espace intime. Comme l'explique Anna Isabel Moniz, « pour le héros, errer vers un lieu où il devra se trouver face à face avec la connaissance, implique se soumettre à diverses étapes, qui se dérouleront selon ses successifs déplacements et qui correspondront à un déchiffrement graduel de son parcours. En dehors de ces contours réels, ces espaces qu'il traversera éveilleront en lui le désir de concrétiser une quête intérieure, le poussant à interpréter et à déchiffrer les pistes et les signaux d'un monde interdit, lancés à mesure que son aventure se déroulera » (Moniz 6). Moniz ajoute que c'est « une modalité de l'errance menée par les pensées, les rêveries qui permettent au sujet de dépasser ses limites et ainsi les bornes du réel pour accéder à l'inconnu » (n.pag).

Tel est le parcours identitaire de Rachel qui quitte la maison parentale pour le couvent. Dans un article, Grahame C Jones explique le cheminement intérieur de Rachel tandis que celle-ci se déplace d'un paysage à l'autre : « Pour elle, le couvent avait représenté la perspective ouverte, la courbe qui nous transporte non seulement au-delà de l'horizon mais vers le potentiel illimité d'un nouvel ordre d'existence spirituelle (56). Jones ajoute que Rachel « avait quitté la maison il y a trois ans et il y a quinze ans », croyant « qu'elle s'en allait au-delà de cette route, au-delà du temps et de l'espace » (56). Mais cet espoir s'avère

illusoire, car Rachel se retrouve dans un monde encore plus rétréci que celui qu'elle a quitté (Smith 34) : « que ce soit entre les murs familiaux ou du couvent, celle-ci vit toujours une situation d'emprisonnement, comme dans « une forteresse bien gardée » (*Cogne* 78). Toutefois, elle exprime aussi l'urgence d'une « envie de vivre », la prise de conscience « qu'elle a follement envie de se libérer » (*Cogne* 51,53), de « recommencer » pour se reconstruire dans un paysage affranchi de la confrontation avec autrui. Dans *Un cri trop grand*, Marie-Françoise décide finalement, elle aussi, de fuir le sentiment d'impuissance et d'étrangeté pour se choisir un paysage dans lequel le « recommencement » peut être possible : « La maison, le jardin, la rivière. Tout peut recommencer. Tout peut commencer ... le conte pourra commencer » (*Un Cri* 77-8). Ainsi, tout comme Rachel et Marie, Isabelle veut aussi partir à la conquête de son identité. Elle ne désire que « recommencer. Non. Commencer pour vrai. » (*Les Mensonges* 10). Florence exprime également le désir de se retrouver. Dans un refus des intrusions et des exigences de l'autre qui étouffent son être, elle se cache dans son monde imaginaire. Ce besoin de fuir le paysage de l'autre l'acheminera vers le désir de faire un retour sur soi pour se créer un nouveau paysage intérieur. Nous pourrions reprendre les termes de Mohammad Abouzeid Fadwa pour expliquer ce cheminement intérieur : « dans le contact étroit et fréquent avec l'altérité, le sujet réagit de l'une des deux façons suivantes : acceptation de la représentation que l'Autre se fait de lui, ou, le plus souvent, rejet total de cette représentation. Or, ce rejet implique une certaine prise de conscience de la part du sujet qui pour nier ce qu'il n'est pas, se voit obligé d'affirmer ce qu'il est » (10). Dans les pages qui suivent, nous examinerons comment les narratrices de Poulin réussissent à fuir l'autre normatif.

CHAPITRE 2

À la recherche de son paysage

1. À la recherche d'un paysage onirique au-delà des limites de la raison

La recherche d'un paysage onirique occupe une place majeure dans la trame thématique de l'œuvre de Poulin. Dans les quatre œuvres étudiées, nous remarquons chez ses personnages féminins principaux le même effort de s'éloigner de l'autre ou de s'opposer à l'autre. Dans leur tentative d'échapper au paysage de l'autre, ces derniers se retranchent et se cherchent dans leur espace intérieur, créant un monde qu'ils cherchent à décloisonner dans le but de pouvoir se reconnaître. Fuyant les espaces figés où l'autre cherche à les piéger, ils choisissent ainsi les lieux qui contribuent à alimenter des constructions imaginaires et à remplir les espaces vides de l'être en devenir : dans leur chambre, le sommeil, les rêves, l'écriture. Dans cette partie, nous nous attarderons sur les moyens auxquels les personnages féminins de Poulin font appel pour fuir le paysage de l'autre dans celui qu'ils se créent. C'est entre autres à la lumière de *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, « un livre philosophique » (Courbet 5) qui « met en avant la relation privilégiée qu'entretient un habitant avec son habitat actuel et ses habitats passés ou rêvés » (Courbet 5), que nous pourrions mieux comprendre comment s'articule l'univers imaginaire et onirique des personnages de Poulin.

L'un des plus grands thèmes qui reviennent dans les romans de Poulin est celui du paysage scriptural dans lequel les quatre personnages féminins essaient de se dérober physiquement, verbalement et émotionnellement à l'espace normatif, se créant une barrière de mots contre la voix et la pensée de l'autre. Dans une entrevue, Poulin a expliqué « qu'elle

écrit pour donner toutes ses chances à la vie » (Smith 34). Selon l'auteure, son histoire personnelle devient source d'inspiration, et l'écriture l'espace qui donne vie à son être intérieur. Dans ses propos sur le roman *Histoires de déserteurs* d'André Major, Poulin déclare que l'apprentissage de l'écriture « fournit à l'individu un autre moyen de manifester sa vie ... et de retarder l'heure de sa mort » (6). Dans un article, Michèle Matteau remarque en outre que la lecture est le premier refuge de Gabrielle Poulin, et que c'est dans l'écriture des autres que l'auteure cherche, très jeune, son reflet. C'est finalement « à dix ans qu'elle découvre la ferveur d'écrire, une grand-mère perspicace lui offrant un journal intime. Gabrielle en garde la clé à son cou et en noircit les pages. Lire et écrire deviennent pour elle les volets d'une fenêtre secrète sur la vie » (22). Dans une entrevue, Poulin situe en outre l'espace scriptural dans une « sorte d'espace vacant qui se crée autour de nos rêves », « un pays merveilleux, semblable au pays sans frontière de l'enfance », que « le romancier cherche sans cesse à reconquérir » (Donald 37). De même que l'écrivaine cherche son reflet et son identité dans l'espace scriptural, les personnages féminins de ses œuvres tracent leur cheminement identitaire entre les lignes d'un journal intime. Shelley Lacourcière souligne à cet égard les paroles de Robert Viau selon qui « dans l'univers romanesque de Gabrielle Poulin, écrire et créer, c'est se créer » (157).

Sœur Anna s'adonne ainsi à l'écriture, à l'encontre des règles de sa communauté religieuse. Elle possède un journal intime, un calepin noir dans lequel elle s'abandonne à la rêverie et rapporte ses souvenirs, ses pensées et ses sentiments. Ce faisant, elle ne respecte pas le rituel recommandé puisque cette occupation est interdite par le livre des constitutions de la communauté religieuse qui réglemente les activités de lecture avant de se coucher : « Au lieu de suivre ce rituel, à peine entrée dans sa cellule, Sœur Anna saisit le calepin qu'elle dissimule dans ses grandes poches depuis quelque temps ; elle s'en sert pour écrire ses notes de lecture et parfois, comme ce soir, elle cherche, à travers les mots qui viennent

spontanément s'aligner, des signes, des indices, peut-être un chemin » (*Cogne* 26). L'acte d'écrire librement devient donc une forme de rébellion contre l'ordre de la communauté, car même si à deux heures du matin la Supérieure vient lui dire qu'elle devrait dormir, Rachel écrit (*Cogne* 77-8). C'est en outre dans l'univers de l'écriture que Sœur Anna reprend contact avec son paysage onirique, qu'elle entend « la mer inconnue » qui l'attire et « sur laquelle la lune brûle », émettant une clarté qui reflète la flamme de l'inspiration et l'appel de la création. Et c'est bien dans son calepin noir caché dans sa poche qu'elle commence à répondre à cet appel : « Elle commence à écrire fébrilement, comme s'agite le nageur aux prises avec la vague. Les mots se succèdent emportant dans leur ombre mouvante, dans leurs lignes droites, leurs courbes douces, leur éclat furtif, la nageuse solitaire ... Elle écrit encore, mais lentement, comme portée par l'écriture ... » (*Cogne* 37). C'est en écrivant dans son calepin noir que sœur Anna commence une lente descente vers les ténèbres de l'inconscient, à la recherche des souvenirs perdus qui détiennent la clef de son identité (Lacourcière 144). Écrire lui permet de faire revivre ces souvenirs, entre autres les moments sensuels ou affectueux tels celui pendant les funérailles de son père, où son frère « a pris sa tête dans ses deux mains vivantes d'homme vivant et l'a embrassée tendrement » (*Cogne* 49). En écoutant l'appel des souvenirs lointains en même temps que celui de la plume et de l'inspiration, Sœur Anna s'éloigne de la norme définie par son milieu religieux, espérant au départ voir « apparaître en noir sur blanc la structure de [son] âme » (*Cogne* 87).

Dans *Un cri trop grand*, Marie-Françoise partage avec Sœur Anna la même attirance pour l'écriture. C'est la tante Françoise qui introduit Marie à l'alphabet et à l'écriture quand elle est jeune, tandis que chaque été, elle l'accueille chez elle, dans « son jardin qui ressemble au paradis terrestre », lui offrant ainsi l'espace et les outils dont elle a besoin pour « recommencer » (23). Dès le début de ce roman, le projet d'écriture s'annonce : « Écrire la légende de ses pas » (14). Marie s'engage donc à explorer son espace imaginaire pour y

inscrire l'histoire de son passage et la direction de sa vie. Elle acquiert, avec le pouvoir d'écrire, celui démiurgique de redonner la vie aux défunts, ainsi à sa tante après sa mort : « Grâce au pouvoir que vous m'avez confié, tante Françoise, vous voici de nouveau bien vivante, au début d'une toute nouvelle vie » (78). Lacourcière explique que « l'acte d'écrire est aussi fécond que l'acte d'amour et celui de concevoir et de procréer. Il devient « le lieu d'une gestation à la fois créatrice et spirituelle » (151) qui aide à se libérer du paysage de l'autre. Nous pourrions reprendre les termes de Rompré-Deschênes et ajouter que le personnage de Poulin entre à l'intérieur de ses mots, « les personnalise, les fait vivre et, par le fait même, se place, âme grande ouverte, au centre de son texte » (158).

Dans *Les Mensonges d'Isabelle*, l'écriture est également source de réconfort, permettant à la protagoniste, comme aux autres narratrices de Poulin, de fuir les contraintes du monde physique et de retrouver dans son monde imaginaire ses pas vers le passé. Les moments de solitude d'Isabelle qui, devenue adulte, habite seule dans un appartement tandis qu'elle poursuit des études littéraires, sont propices à l'écriture à laquelle elle se voue : « ÉCRIRE ! Pendant des heures, pendant des jours et des nuits » (12). Nous constatons qu'Isabelle utilise deux cahiers, l'un dans lequel elle écrit des « mensonges » à l'intention de Suzanne, sa mère adoptive, et l'autre dans lequel elle écrit « la vérité » (14). Ce dernier est un calepin noir où elle part à la recherche de sa mère biologique tout en racontant ses sentiments, ses pensées et ses émotions : « J'entre en cachette dans ces espaces trop exigus que je remplis de mes soupirs, de mes pleurs et de mes cris ... Des silhouettes inconnues passent. Je cherche des signes. Je fabrique une ressemblance » (14-5). C'est après que Suzanne découvre son cahier bleu qu'Isabelle décide d'avoir un deuxième journal, le calepin noir, dont elle assure l'inaccessibilité et auquel elle livre les secrets de son vrai moi. Son premier journal bleu servira désormais à tromper sa mère adoptive : « Le cahier bleu poudre pour les yeux vigilants de Suzanne ... le mince calepin noir aux feuilles trop étroites ... pour les secrets de

la trop secrète Isabelle » (14). L'intention de la fille est de laisser la mère adoptive « flairer avec elle les traces apparentes de la fuyante Isabelle » dans les mots du cahier bleu (48).

L'écriture « symétrique » de ce cahier bleu, « très nette à l'œil, est l'image d'une route qui avance en ligne droite sans aucune déviation² » (Lacourcière 154). Par contre, Isabelle entend rester la seule destinatrice du calepin noir, tout en occupant la position de la narratrice-témoin qui « par et dans l'écriture ... agit sur [elle]-même » et « se fait le scripteur de son destin » (Gauthier-Rocheleau 52).

Dans *La Couronne d'Oubli*, c'est Louise, « l'artiste de la famille » (48), la fille et le double de Florence, qui plonge dans les paysages de l'écriture pour révéler ses secrets. C'est elle qui se rapproche le plus de l'image de l'auteure, qui « petit à petit ... découv[r]e le refuge de l'écriture » dans les pages de son calepin, dans lesquelles sentiments, secrets et rêves se bousculent (*La Couronne* 49). Florence note à propos de sa fille que « presque chaque fois qu'elle vient ici³ maintenant, elle écrit », bien qu'« aux yeux [du père], cette occupation [soit] honteuse et coupable » (47, 50). « Clairvoyante », Louise écrit, même dans le silence, un long roman qui raconte les drames de sa vie familiale (61). L'écriture devient ainsi pour ce personnage le moyen d'exorciser ces drames, tels que les actes de méchanceté de sa sœur Hélène. Il n'est pas sans intérêt de noter que l'activité scripturale s'accomplit malgré les paroles du père de Louise qui, porte-parole de la société des années 60 et 70, déteste les arts et étouffe les talents artistiques et littéraires de son épouse et de sa fille. Poulin l'explique dans les termes suivants : « *La Couronne d'oubli* est un roman interrogateur qui pose un regard lucide sur la société des années 1950-1960, où l'écriture n'est guère favorisée, ainsi que nous le prouvent les propos désobligeants du père à l'endroit de Louise, qui doit se cacher pour écrire et pour échapper aux regards indiscrets de sa sœur aînée » (Boivin 178).

² Lacourcière cite les paroles de Grahame C. Jones dans son article « La recherche de la liberté chez les héroïnes de Gabrielle Poulin ».

³ « Ici », c'est l'hôpital.

Signalons d'autre part que les personnages féminins de Poulin cherchent à se dérober aux regards réducteurs et aux voix autoritaires pour mieux plonger dans les rêves et la rêverie, celle-ci étant « toujours un avènement heureux qu'il faut accueillir » (Rompré-Deschênes 157). Il faut rappeler que les romans de Poulin accordent une place importante à l'espace onirique, celui du rêve ou celui que le personnage éveillé se crée. Cet espace onirique offre au personnage de Poulin le moyen de s'évader du réel dont le conformisme astreignant limite les possibles de l'être, et cela d'autant plus que le monde moderne dont le père de Louise est le porte-parole dans *La Couronne d'oubli* entraîne une « atrophie de l'imagination ». Comme le rapporte Wunenburger, « Bachelard semble déplorer un effacement des territoires de la rêverie, auxquels font place des univers dépoétisés » (n. pag.). Ce sont au contraire dans les paysages oniriques qui forgent un retour au passé, que se tracent des chemins vers l'enfance. Il est d'ailleurs important de souligner que dans la plupart des romans de Poulin, le lecteur pénètre dès le début dans le monde onirique. *La Couronne d'Oubli* s'ouvre ainsi sur un rêve de Florence : « Il y avait un miroir sur le mur. Un très beau miroir ovale, orné de chimères sculptées. Les yeux fixes, des hommes et des femmes, vêtus de noir me guettaient. Je devais leur échapper, marcher vers les chimères » (9). Florence emprunte le chemin de la rêverie pour s'éloigner du paysage réel habité par ses enfants qui essaient de la définir, et pour se créer une « vie renouvelée et libre » (Lacourcière 167). Elle s'y voit « étendue dans une forêt », aux prises avec une rivière qui remonte du fond de son être : « Rien ne tarirait la rivière secrète que j'entendais couler en moi, qui me lavait et m'enchantait » (*La Couronne* 20). Dans les espaces oniriques d'*Un cri trop grand*, la plume de Marie-Françoise transforme le paysage extérieur réel, lui faisant perdre ses contours figés et nettement délimités : ainsi la maison devient un lieu dont la peinture reflète une mouvance temporelle, un lieu qui « respire et bouge et se métamorphose ... comme une arche qui ... réinvente l'espace » (10). Le paysage intérieur prend donc la forme d'un monde impénétrable, insaisissable, d'un espace

rebelle que le regard de l'autre conventionnel ne peut capturer. Signalons plus particulièrement l'image récurrente de la porte et du « geste d'ouvrir » cette porte (11) qui servent à annoncer l'univers de la fiction onirique et qui invitent le lecteur à vivre un voyage dans l'imaginaire. Le temps onirique qui se dessine ainsi dès les premières lignes du roman libère le personnage de la monotonie des tâches féminines obligatoires, de la routine sociale qui impose des paramètres prévisibles et réductrices. Les paysages reconstruits trahissent de plus le désir d'ouvrir une brèche dans les murs ou d'abattre ces murs pour faire cesser la cécité à laquelle l'être est condamné dans l'espace quotidien réel : « D'abord, circuler dans la maison, les yeux fermés, avec le désir insensé - la raison n'a rien à faire ici. Qu'une porte surgisse au bout du corridor, sur ce pan de mur aveugle » (11); « Maintenant, regarder, en ayant soin de maintenir abaissé sur mes yeux la « paupière transparente » (fragile, oh! Si fragile), qui est essentielle à la vision » (11). Comme l'illustre le cheminement intérieur de Marie-Françoise, le personnage de Poulin entend se situer en dehors de la réalité visible et quantifiée par des comportements sociaux ritualisés et mesurables, selon les lois rigides d'un emploi du temps planifié à partir d'un budget de temps. Comme l'explique Tomas, il reconstruit le cadre temporel pour pouvoir y vivre « différemment ses expériences de temps » (152). Il rejoint à cet égard la perspective de Jorge Luis Borges qui évoque le refus de s'inscrire dans la trajectoire des temps sociaux, et l'intention de se situer dans des espaces imaginaires et oniriques dont les paramètres temporels sont flous : « Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui me porte, mais je suis le fleuve, c'est un tigre qui me dévore, mais je suis le tigre, c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu » (144).

Les premières pages de *Cogne la Caboché* renferment aussi les marques de l'imaginaire onirique. Anna rêve de Rachel et de sa fille décédée : « Elle croit entendre pleurer Marie-Paule. Elle entend Rachel se lever. Elle se lève aussi. Elle pousse la porte. Marie-Paule et

Rachel sont couchées côte à côte. Elles ne respirent plus ... Anna prend un drap et l'étend à moitié sur ses deux filles mortes » (12). Ce rêve illustre la mort et la résurrection de Rachel. L'image de la « marche au milieu des flammes » de Rachel évoque une action purificatrice menant à la renaissance, plutôt qu'une action punitive conduisant à l'enfer (13). Elle traduit le désir de la narratrice de rejeter les mots religieux qui condamnent au bûcher et à la damnation. C'est le feu qui réveille le corps à la vie, et non pas le feu de la mort ou de l'enfer. Les images du réveil à la vie traversent d'ailleurs le roman, ainsi celle du retour fantasmagorique d'un jeune homme dont la voix et les mains réveillent le corps de Sœur Anna, ou celui d'un « chevalier audacieux » qui amène Rachel « sur son beau cheval, dans un pays où tourn[e] le soleil avec les ailes des moulins » (190). Grahame souligne que « dans ses fantaisies oniriques, Sœur Anna met par moments en pratique le grand principe du conte de fées formulé par Jolies : « Tout est si simple et si facile quand on rêve »⁴ (280), car dans ces paysages imaginaires, des portes s'ouvrent, des murs s'effondrent, des distances sont parcourues par le corps, par les pas, par la voix, aussi bien que par le regard. Ainsi, dans les premières pages des *Mensonges d'Isabelle*, l'univers onirique invite l'œil à voir du « blanc » « à perte de vue », sans que la trajectoire visuelle soit obstruée par une « ombre » (9).

Notre analyse fait certainement ressortir le fait que dans ses paysages imaginaires ou oniriques, Poulin crée un univers libéré de la routine et des obligations sociales, et dans lequel elle invite son personnage à « garder les yeux ouverts sur le vide, malgré les éclats invisibles qui brûlent les paupières » (*Les Mensonges* 9). Il s'agit de tourner son regard vers l'intérieur de son âme, vers ce « vide » qui contient tous les êtres imaginaires ou les êtres possibles de l'être réel, du passé et à venir, dont ceux que les voix autoritaires ont repoussé dans la marge et ceux qui sont sur le point de se réaliser.

⁴ Jones cite *Formes simples* d'André Jolies.

2. À la recherche du contact physique

Chez les personnages de Poulin, la recherche d'un paysage intime s'associe au désir du contact physique qu'ils aspirent à satisfaire dans l'univers du souvenir ou du songe, ou dans l'espace de créativité. Tout en fuyant l'image et l'espace définis par l'autre normatif, les narratrices de Poulin essaient plus précisément de se dédoubler et de se rapprocher de leurs doubles pour remplir le vide auquel elles font face dans l'espace de l'autre, besoin d'autant plus urgent que cela les aide à se rapprocher de leur côté émotionnel, sensuel et sexuel. Le contact physique jouant donc un rôle important dans les romans de Gabrielle Poulin, nous proposons d'analyser comment la recherche des gestes affectifs amène les narratrices à se retrouver et à établir un contact libérateur avec leurs doubles. Dans les quatre romans étudiés, les personnages féminins de Poulin se heurtent à l'action répressive de l'adulte normatif qui entend les priver du contact physique. Pour Sœur Anna dans *Cogne la caboche*, esquisser un geste tendre, une caresse physique, telle celle de ses doigts qui passent doucement sur les cheveux de la petite Jocelyne (105), est en effet considéré comme un interdit ou une infraction dans un univers religieux qui parle de « démon de la chair » :

Dimanche, j'ai passé doucement mes doigts sur les cheveux de Jocelyne et j'ai eu peur que sa mère trouve cela étrange. Depuis quinze ans, j'évite tous les contacts physiques avec les enfants (parce que le démon de la chair, mes sœurs, nous guette partout et toujours, nous qui avons fait vœu d'être pures et chastes dans nos pensées, dans nos désirs, dans nos actions). (105)

Le fait que les règles du livre des constitutions apparaissent dans l'œuvre en lettres majuscules, aide d'ailleurs le lecteur à comprendre le caractère imposant de ces règles qui cherchent à infliger le vœu de chasteté : « LES SOEURS NE PRENDRONT JAMAIS DE JEUNES ENFANTS NI LES NOURRISSONS SUR LES GENOUX OU DANS LEURS

BRAS. LEUR VŒU DE CHASTETÉ LEUR INTERDIT ÉGALEMENT DE LES CARESSER » (81). Pour reprendre possession de son corps et se sentir vivante, Sœur Anna passe par moments du rêve à l'action en se déshabillant et en se touchant. De même que les habits de la religieuse représentent pour elle l'identité factice qui lui a été imposée, de même le fait d'enlever ses vêtements, de retourner à un état de nudité, constitue un rite qui lui permet de retrouver son corps et ses véritables sensations : « Elle est là. Rachel. Comme elle dort bien sous la clarté douce de la lune ! Il suffirait d'enlever à la religieuse son vêtement de mort pour qu'apparaissent la blancheur et la douceur de son corps intact », souligne Jones (280). Celui-ci ajoute à cet égard :

La libération, c'est le rejet de « l'uniforme austère qui paralyse la vie et fige le sang »⁵. Mais le changement n'est pas purement vestimentaire : la nudité du corps féminin est une image de sensualité. Autrement dit, la libération s'exprime à travers la sexualité, ce qui n'est pas étonnant car l'oppression exercée sur les religieuses se concentre très fortement sur la chasteté. (281)

Pour ne pas perdre son moi, Sœur Anna essaie de s'éveiller à la vie en touchant son corps : « Ses mains cherchent la douceur et la chaleur des seins. La statue est vivante : elle ne se brisera pas en tombant du piédestal au milieu des éclats de verre, de l'eau répandue et des roses fragiles. Oui, Marie-Paule, nous allons ouvrir le ventre de la longue poupée si molle, si molle tout à coup » (218). Le geste sensuel permet donc une renaissance, un réveil à la vie de l'être moribond (Jones 283). Il permet au corps devenu « statue » ou « poupée si molle » dans le giron patriarcal, d'abattre les barrières qui le condamnent à la mort (218). Or, Jones ne manque pas de mentionner dans *Cogne la caboche* la destruction significative de la poupée :

⁵ Jones cite *La Couronne d'oubli* (38).

Le réveil sensuel de Rachel est ici lié à la destruction de la statue qu'elle était devenue. L'image de la poupée revient aussi, car les religieuses sont toujours présentées comme des robots, des automates, des poupées, des momies. La poupée est également celle de « Cogne la caboche », celle qui, à un autre endroit du roman, est détruite par Rachel et Marie-Paule dans l'intention de détruire la mort qu'elle représente sous une forme travestie. (283)

Néanmoins, le geste qui détruit la poupée, symbole de la figure de l'enfant que l'adulte veut figer dans un état asexué, devient le geste rituel du passage à l'âge adulte, à l'émergence ou à l'affirmation du désir sensuel et sexuel.

Rappelons également la relation entre Anna et Père Jean qui « a quitté son ordre depuis 2 ans et prépare une thèse en histoire » (*Cogne* 50). Le connaissant depuis quelques années, mais devant s'interdire de tomber amoureuse en raison des vœux qu'elle a prononcés en se consacrant à Dieu, vivant au couvent comme une vieille morte depuis l'âge de quinze ans, Sœur Anna sent son corps s'ouvrir à un « éclatement » de sensations physiques et de plaisirs jusqu'alors refoulés, sous le regard de Père Jean : « Sœur Anna se sent tellement jeune tout à coup. Il lui semble que le printemps éclate dans cet octobre insolite » (51). Ce sont tout d'abord les paroles de Père Jean qui, soulignant à plusieurs reprises qu'elle est devenue une femme, éveillent chez elle la soif de se réconcilier et de vivre en harmonie avec son corps de femme : « Qu'est-ce qui m'a empêchée de crier mon envie de vivre, d'être une femme enfin? » (Jones 282). C'est ensuite leur étreinte qui fait naître en elle le désir sexuel que trahit le « frémissement de [s]a poitrine », et « l'envie de vivre » (81, 164). Le baiser de Père Jean provoque également chez Sœur Anna « une grande chaleur qui ne s'éteindra plus » (165), un bouleversement physique qui débouche sur la prise de conscience plus aiguë que l'espace religieux condamne son être à l'« exil » et à la mort. C'est dès lors l'espoir d'être ramenée « dans le pays des vivants » (67) qui nourrira les rêves d'Anna. Dans son analyse

des sentiments de ce personnage de Poulin, Jones conclut : « La Princesse qui, éveillée par l'amour, retrouve la vie, symbolise la situation de la religieuse condamnée à la Somnolence, sinon à la mort symbolique, et brûlant d'expérimenter la libération de son éveil sensuel » (Jones 281).

Nous constatons de même que toutes les narratrices d'*Un cri trop grand* recherchent le contact affectif. Nous notons en premier lieu que dans la première partie du roman, Marie-Hélène, la tante de Françoise et la sœur de David Martin, ressent une carence affective. C'est le souvenir du frère aîné qui éveille chez elle le retour à son corps et le plaisir d'acquérir une épaisseur visible :

David avait mis sa main sur le front brûlant de sa petite sœur. Il avait pris sa tête dans ses deux mains. Marie-Hélène ne bougeait pas. Peut-être avait-elle désiré qu'il l'embrasse. Plus personne ne l'avait embrassée depuis la mort de ses vieux. Jamais personne n'avait ainsi tenu sa tête comme une chose de plus précieuse et très belle... Il avait cherché ses lèvres. Marie-Hélène ne savait pas qu'un baiser pouvait être une chose si belle. (88)

Tandis qu'elle doit affronter la phase terminale d'une maladie, Marie-Hélène exprime, comme Sœur Anna, le désir exaltant d'une jouissance affective qui mène au plaisir de se sentir revivre : « Une grande chaleur s'était répandue dans son ventre ; une tendre agitation, entre ses cuisses. Comme une douleur et comme un plaisir à la fois ; elle « aurait aimé mourir ainsi ...entendre les battements de son propre cœur, juste avant qu'il ne s'arrête dans l'épuisement du plaisir » (89).

Souffrant d'un manque de tendresse maternelle, Françoise, la tante de Marie-Françoise, associe sa quête affective à la recherche des êtres anticonformistes, qu'ils soient vivants ou morts. À l'instar d'Isabelle qui entretient une relation spirituelle avec ange Eva, elle trouve auprès de mère Sainte-Cécile un substitut maternel qu'elle choisit

d'appeler « Mère » : « Dans son cœur, elle ne dit jamais : « Mère Sainte-Cécile », mais plutôt : « Mère », comme si ce mot seul convenait à cette religieuse extraordinaire » (133). Mais elle veut aussi perdurer sa relation avec sa tante Marie-Hélène au-delà de la mort, en glissant dans les mains jointes de la défunte un papier sur lequel elle a écrit : « *j'irai la voir un jour* » (106). Privée d'un lien affectif avec les êtres vivants et de la possibilité de poser à sa mère des questions intimes qui lui permettraient de se rapprocher d'elle et de ce qu'il y a « de beau et de grand » dans son corps (132), Françoise imagine le soir dans sa chambre la « caresse chaude » du visage de mère Sainte-Cécile sur le sien (133). Comme Sœur Anna, elle explore les contours de son corps, cherchant « du bout des doigts ... à reconnaître ses propres traits ». Si elle laisse ses mains parcourir son cou, ses seins et ses cuisses pour se connecter à son corps de femme (147), Françoise se plaît également, seule dans sa chambre, à sentir ses parties du corps et sa peau devenir vivantes sous la caresse du parfum, des lilas qui proviennent du jardin, à renouer avec sa féminité : « Elle voudrait pouvoir se mettre nue pour sentir leur contact. Elle enlève sa robe noire⁶, son jupon, ses sous-vêtements. Ses seins sont libérés, mais sur son ventre et ses fesses, un vêtement fragile et mince comme la peau d'ange, adhère à sa peau ... elle se réveille ... Elle a rejeté ses couvertures pendant son sommeil » (158). Les couvertures qu'elle repousse représentent ici les contraintes qui entravent la jouissance du corps. Ces sensations de jouissance épidermique et de plaisir sensuel qui procurent le sentiment de s'ouvrir à la vie, elle les redécouvre entre les bras d'un jeune homme. Sous les caresses masculines, son corps « qu'elle a dû apprendre à cacher, même quand elle était toute petite » (162), retrouve ses attributs féminins. Elle se laisse ainsi fasciner par la douceur et la blancheur de sa peau qu'elle rapproche à celle d'une fleur (162), par la délicatesse et la beauté de son corps dont les frissonnements et les remous racontent le désir de fuir les espaces figés qui condamnent plaisirs et transgressions.

⁶ Comme un acte de liberté.

Dans *La Couronne d'oubli*, comme les autres narratrices, Florence affronte une carence affective, et cela malgré son mariage et la présence de ses enfants. C'est surtout sa fille Louise qui l'aide à faire face aux événements du passé en révélant dans son journal des éléments se rapportant à sa vie. Nous apprenons que le mari de Florence, Edgar Duchesne, était toujours absent, comme l'indique Louise dans son journal intime : « [Son père] s'absentait souvent, parce qu'il devait s'occuper de la publicité de son entreprise » (53). La fille mentionne aussi que son père était « violent et jaloux » (52). Florence tente finalement de fuir l'univers conjugal et familial dont les attentes sont un obstacle à son épanouissement physique et mental. C'est en fait auprès d'un autre homme, Martin, qu'elle trouve un réconfort affectueux qui l'achemine vers sa quête identitaire. Témoins de la « métamorphose » que la présence de Martin entraîne chez leur mère, Louise observe qu'« une lumière, qui paraissait contenir en elle-même sa propre source, se répandait sur ses traits » (52), tandis que Florence écoute Hélène remarquer qu'ils étaient, elle et son amant, « si beaux ensemble, capables de déjouer les lois de la gravité, de briser les barrières du temps et de l'espace » (69). Julien lui aussi parle de Martin en évoquant le sobriquet de Barberousse que celui-ci avait reçu, et en remémorant ses visites auprès de sa mère, « à la cuisine, sur la galerie, au jardin » (90). Or, le mot Barberousse ravive chez Florence des sensations, notamment celle de « l'éclair brûlant ... sur [s]a peau » (89), et le désir de revivre les émotions pleines de sensualité que les mains et la bouche de l'homme ont fait surgir : « Touchez, Martin, ma bouche, mes yeux, et tout mon corps » (135). La passion amoureuse devient pour Florence cette « étoile rouge au centre de [s]a mémoire dévastée » (105), un élan que celle-ci vit dans la pluralité : « Debout sur le sommet de la plus haute montagne, à mi-chemin entre ciel et terre, nous sommes brûlantes, nous qu'aucun homme n'a encore touchées » (133). Tout son corps est consumé par cette passion qui, pulsion de vie, conjure la mort à laquelle sa fonction de mère parfaite la

condamnait : « le corps libre, brûlant sous les plis de la chemise de nuit neuve ... Mes seins étaient lourds et brûlants » (139, 140).

C'est dans le calepin noir que le personnage des *Mensonges d'Isabelle* apprivoise son corps et explore sa sensualité. Tout en développant son imaginaire érotique, elle retrouve peu à peu, avec sa capacité de plaisir et de jouissance, son intimité et sa voix intérieure. Son activité scripturale révèle plus particulièrement son amour pour son père adoptif et un amour « sans réserve » à l'égard de son frère Daniel (29). Le récit de la nuit du chat qui met en scène une petite fille Isabelle de huit ans et un Daniel de treize ans, et que la narratrice perçoit comme étant sa « première » et « seule véritable nuit d'amour », évoque des « caresses » et des « baisers trop fraternels » qui « brûlent » (35). Isabelle s'attarde avec insistance sur les gestes affectifs de son frère, la chaleur de ses « bras entourant [s]on corps » et celle de ses jambes, qui se répand sur « sa poitrine » et « son ventre » (37) et déclenche une vague de frissons et de désirs. Les mots « Daniel, mon amour » qu'elle répète « mille fois » en s'endormant (149) trahissent la force du désir de l'autre qui nourrit celle du désir de soi, comme le révèle l'emploi des pronoms personnels réfléchis dans l'un des récits rétrospectifs qui évoquent sa relation avec son frère : « Je me caressais sur sa figure, je me prenais dans ses bras » (149). L'étreinte physique n'est pas seulement une source de plaisir sensuel que le frère ou l'homme, entre autres Jacques, fait naître chez Isabelle ; elle est de surcroît le contact qui lie celle-ci à d'autres filles ou d'autres femmes. Isabelle cherche ainsi à réinventer « les baisers de la douce et mystérieuse tante Claire, comme elle aspire à recevoir avec le baiser sur la bouche d'Anne le sentiment de plénitude spirituelle, « le souffle étrange » de Dieu (130, 177).

Les quatre narratrices des romans de notre corpus cherchent à fuir l'espace social et familial répressif qui entend diviser l'être et le condamner au vide ontologique, pour se créer un paysage qu'elles remplissent d'êtres vivants, morts ou imaginaires, chez qui s'allient

plaisirs du corps et aspirations de l'âme, soif de vivre et désir de se réconcilier avec les doubles.

3. À la recherche de ses couleurs

Espace de libération, ce paysage intime que les narratrices construisent s'associe à certaines couleurs. La palette des couleurs qui attirent ou fascinent ces narratrices incluent le blanc, le rouge, le rose ou le mauve et le noir. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant expliquent que si les « interprétations peuvent varier et le rouge, par exemple, recevoir diverses significations selon les aires culturelles », « les couleurs restent, cependant, toujours et partout des supports de la pensée symbolique » (294). Ils ajoutent que la symbolique des couleurs peut être aussi rattachée à une valeur éminemment religieuse, ce que nous constatons dans *Cogne la caboche*. Examinons de plus près les significations auxquelles s'associent les couleurs que nous retrouvons dans les romans analysés, tout en signalant que ces couleurs peuvent révéler des contrastes. Très souvent, le rouge évoque le sang, la colère, la violence, le pouvoir, mais aussi le cœur, la passion, l'amour et la sexualité. Le noir peut être lié aux images du deuil, de la tristesse, du désespoir, de la peur et de la mort, bien que pouvant aussi figurer la fécondité et les déesses de la fertilité. Utilisé dans les tenues des prêtres et des religieuses, il fait également allusion à l'autorité, à l'austérité et à la rigueur. Par contre, le blanc est la couleur du mariage, de la pureté, de la virginité, et de l'innocence. Après avoir identifié certains sens dont les couleurs mentionnées sont généralement porteuses, nous devons souligner que fréquemment, les personnages de Poulin font appel aux couleurs pour raconter leur révolte.

Partant à la recherche de leurs couleurs, les narratrices de Poulin s'attardent surtout sur trois couleurs : le blanc, le rouge et le noir. Pour elles, le noir peut signifier la menace de la mort ou le deuil, et évoquer la mère distante. Dans *Cogne la caboche*, le noir est associé

non seulement à la mort, mais aussi à la servitude et à l'emprisonnement. Nous constatons plus particulièrement que l'habit religieux de Sœur Anna est noir, qu'elle essaie toujours de s'en libérer parce qu'elle croit qu'il « cache les formes de son corps » et « emprisonne son visage » (41). Celle-ci conclut que c'est un « vêtement de mort » (66). Dans *Un Cri trop grand*, Françoise décrit sa mère sous les traits de « la grande dame noire », par opposition à la blancheur de Marie-Hélène, « la dame blanche », et de Mère Sainte-Cécile au « visage très blanc » (167, 91, 135). Elle utilise ainsi la couleur noire pour exprimer le sentiment d'une relation fille-mère qui, loin d'être fusionnelle, inspire la peur, comme le suggère la description du regard maternel, un regard « acéré » qui traduit un manque d'amour (167). C'est également le noir qui caractérise la mère de Florence dans *La Couronne d'oubli* : notons le souvenir de « la reine noire », une vieille femme « haute et rigide, toujours vêtue d'une longue robe noire » (38, 39). Or la narratrice de Poulin, telle Sœur Anna, aspire à se libérer de cet habit noir qui traduit l'austérité parentale ou religieuse. Françoise essaie elle aussi de repousser sa robe noire pour pouvoir se réapproprier son corps et renouer avec ses sensations sensuelles : « Elle voudrait pouvoir se mettre nue pour sentir leur contact. Elle enlève sa robe noire⁷, son jupon, ses sous-vêtements. Ses seins sont libérés, mais sur son ventre et ses fesses, un vêtement fragile et mince comme la peau d'ange, adhère à sa peau... » (158).

Chez Poulin, si le noir reflète un paysage qu'on cherche à fuir, le blanc signifie par contre le passé, le monde de l'enfance, la pureté et l'innocence qu'on veut retrouver ou recréer. Dans *Un cri trop grand*, la narratrice Marie-Françoise évoque les « portes blanches » d'un monde « antérieur » : « Il me semble avoir marché longtemps jusqu'à une sorte de pays antérieur dont je n'ai pu apercevoir que les portes blanches. C'est maintenant seulement que je vais tenter de les franchir » (74). Ces portes s'ouvrent sur un espace autre, sur un chemin qui mène à l'enfance. Au début du roman, Marie-Françoise exprime le même désir de se

⁷ Elle l'enlève comme un acte de liberté.

retrouver dans un univers blanc, « seule, dans le corridor aux murs blancs », ajoutant : « Il faudra faire une autre tentative, inventer une autre porte, une autre chambre » (11). Comme le paysage imaginaire des narratrices de Poulin, le portrait des êtres qui fascinent leur regard est caractérisé par la prédominance du blanc. Marie-Hélène, la tante de Françoise enfant est ainsi perçue comme une « dame » ou une « forme blanche », aux « fines mains blanches » (91). Dans *Les Mensonges d'Isabelle*, le blanc s'associe de plus à la « nouvelle page », « feuille blanche, tellement blanche », sur laquelle Isabelle veut commencer à écrire (68, 183). Cette page blanche qui fascine signifie un nouveau commencement, le désir de « recréer les images et les rythmes » du passé, de réinventer l'histoire (183). Le penchant d'Isabelle pour le blanc est lié à celui pour le mauve qu'elle choisit pour décorer sa chambre, par opposition au rose ou au vert que Suzanne, sa mère adoptive, voudrait lui imposer (17). Cette prédilection envers le mauve est d'ailleurs perçue par celle-ci comme s'éloignant de la norme et source d'inquiétude et de frustration : « Ce qui m'inquiète surtout, c'est ce mauve qui domine toujours. Du mauve, du noir, du blanc. De temps en temps un peu de jaune. Ça ne me paraît pas normal chez une enfant. J'essaie pourtant de la convaincre que le rose est beau ; je lui fais penser souvent d'utiliser son crayon vert... » (13). Se rattachant aux images du deuil, le mauve signifie sans nul doute, comme le noir du calepin secret d'Isabelle, le désir de se dérober du regard inquisiteur et despote de Suzanne, mais encore le sentiment d'une perte d'identité dans l'espace familial que celle-ci entend dominer. Dans *La Couronne d'oubli*, la couleur qui ressort est le rouge. Cette couleur est associée à deux éléments récurrents, le sang et le feu, qui renvoient aux thèmes de la passion et du désir sexuel. En se référant à sa mère, Hélène déclare qu'elle a « toujours été sûre qu'il y avait caché, une femme de sang et de feu » (72). Le sang signifie aussi la purification, comme le révèlent les propos de Florence qui prétend se laver « dans une fontaine de sang » (77). Dans l'espace intime de ce personnage, le sang et le feu sont combinés avec l'eau pour rejoindre ce thème de la purification, mais aussi pour exprimer le

flot d'énergie et la force de la passion et du désir de liberté : « Feu. Sang. Rivière. Je laisse souvent cela monter en moi, remplir ma bouche. Je prononce avec application : feu sang rivière, cent fois, mille fois, jusqu'au vertige et jusqu'à la déraison » (26). Florence utilise également le rouge pour évoquer Barberousse. Elle l'appelle l'«amant rouge» (145) et déclare que «c'est [lui] qu' [elle] veut, seul, comme une étoile rouge, au centre de [sa] mémoire dévastée » (105).

Ces couleurs qui envahissent le paysage imaginaire et intime des narratrices de Poulin trahissent un besoin de se démarquer par rapport à l'espace familial et social qui cherche à enfermer les êtres entre les cloisons d'une action catégorisante, à leur imposer des stéréotypes sexuels et un destin préétabli, une construction sociale du masculin et du féminin et du rapport dominant-dominé que reproduit l'histoire sociale des couleurs.

4. À la recherche de son enfance et d'un nouvel enfantement

Il est nécessaire de souligner que, motivées par le désir de se construire un nouveau paysage, les narratrices de Poulin font un retour en arrière vers l'enfant qu'elles étaient, à qui elles cèdent par moments la parole dans leur effort de poursuivre leur quête identitaire. Elles partent à la recherche des souvenirs de l'enfance d'avant les intrusions du vécu social normatif ou répressif. Car, comme l'explique Jung repris par Brigitte Allain-Dupré, « l'enfance a pour elle, en raison de sa naïveté et de son inconscience, de pouvoir esquisser une image plus complète du soi », de « son individualité authentique » (n. pag.). Tout en bravant les préjugés et les lois qui contrarient leur épanouissement identitaire, les personnages de Poulin s'engagent finalement à réaliser leur propre enfantement comme le suggère la thématique de la lumière ou de la clarté blanche. Pour satisfaire leur quête ontologique, ils s'aventurent dans les méandres de la mémoire afin de récupérer les

événements et les sensations d'un passé lointain. Or, ce voyage est d'autant plus difficile que, pour reprendre les termes de Shelley Lacourcière, la « mémoire est bien du domaine du fantastique puisqu'elle arrange esthétiquement le souvenir » (182).

Examinons en premier lieu la remontée dans le temps de Rachel/Sœur Anna dans *Cogne la caboche*. Nous constatons en fait que Sœur Anna rattache le prénom Rachel à son passé, à l'ancienne réalité qu'elle a perdue. Plusieurs fois dans le roman, elle parle en outre de Rachel comme étant morte ou endormie, la rapprochant du corps défunt de sa fille Marie-Paule :

Désormais, Rachel pouvait se rendormir pour des siècles. Seul un miracle, une résurrection pourrait la tirer de ce sommeil bienheureux, le sommeil de l'enfant innocente, dont aucun homme jamais ne troublera la beauté pure, comme le petit corps de Marie-Paule désagrégée dans la tombe blanche et la soie ; confondu avec la terre noire sur laquelle les croque-morts ont jeté la lourde tombe de bronze. (29)

Sœur Anna plonge dans l'inconscient et part à la recherche de Rachel dans l'espoir de la ressusciter de son sommeil. Son voyage à rebours vers son point d'origine l'amène à explorer les raisons pour lesquelles elle reprend le chemin de l'enfance. C'est tout d'abord Père Jean qui éveille chez elle le désir de se remémorer le village de son enfance, de « tracer un chemin étroit, d'elle à lui, de lui à elle, pour que le passé rejoigne le présent » (81). Au départ, Rachel essaie d'évoquer les événements de sa première rencontre avec père Jean. Elle se souvient que Monsieur le Curé recevait la visite de son neveu qui avait été malade, et que Père Jean « n'était pas encore ordonné » (62). Elle se souvient aussi du jour où elle est entrée au couvent. Cependant, son père constitue avec Père Jean une étape très importante dans la quête identitaire de Sœur Anna, puisque les deux hommes ne l'incitent pas à rester au couvent, l'encourageant plutôt à choisir sa destinée. Les mots réconfortants du père qui lui rappelle qu'elle peut retrouver sa chambre si elle est malheureuse, contribuent à nourrir chez Anna un désir de libération qui la conduira « sur les traces de Rachel », à la recherche d'un nouvel

enfantement (92). C'est parmi les petites couventines qu'elle retrouvera l'enfant qu'elle était : « Ce matin, pourtant qu'elle les regardait défiler à la chapelle pour la dernière fois, elle s'est sentie si jeune tout à coup qu'il lui a semblé qu'elle était là parmi elles » (233). L'enfant d'autrefois resurgit finalement des limbes de sa mémoire, apparaît dans l'univers onirique de l'adulte religieuse qu'elle est devenue, pour amener celle-ci à renaître : tandis qu'elle « se recroqueville comme lorsqu'elle était enfant », sœur Anna « est sûre qu'elle vit et qu'elle vivra. Elle s'endort et rêve qu'elle berce une petite fille qui lui ressemble. Elle a sept ans et suce encore son pouce » (*Cogne* 146). C'est en rejetant les règles de la communauté religieuse qui cherchent à priver l'être du contact affectif et d'un épanouissement identitaire que Sœur Anna peut recréer son paysage intime.

Dans *Un cri trop grand*, la narratrice part à la poursuite des traces de ses enfants et de l'enfant en elle, au-delà des murs de la maison. Elle dit vouloir « [se] contenter de savoir que ces enfants existent, qu'ils sont ses enfants » (11). Elle essaie d'« inventer une autre porte, une autre chambre, d'autres couchettes » (11). Il s'agirait d'une porte qui pourrait s'ouvrir sur le paysage de son passé et de son enfance. D'autre part, elle veut garder le souvenir de l'enfant d'autrefois qui a laissé des empreintes sur sa page, et à qui elle veut accorder la parole (20). Refusant le paysage des autres conventionnels, Marie-Françoise recherche le souvenir des éléments de son enfance : du jardin, de la rivière et de la maison blanche et rouge. Nous constatons que cette maison blanche et rouge qu'elle a reçue de sa marraine est remplie de souvenirs qui la rapprochent de sa tante : « Comme chaque été, depuis ces années de mes vingt-deux ans, je suis revenue dans la maison que ma tante Françoise a tenu à me léguer en mourant. Elle avait dit : « Marie, je te donne mon jardin. Alors, il faut bien que tu prennes aussi la maison ... Elle est à toi depuis toujours » (69). Si chez Poulin, écrire c'est retourner au temps de l'enfance, c'est aussi retrouver l'espace de la maison qui est investie d'une charge symbolique importante. Bachelard rappelle que la maison est « notre premier

univers » qui loge « un grand nombre de souvenirs », qui « tient l'enfance immobile « dans ses bras » et « protège le rêveur » Il conclut que « la maison première et oniriquement définitive doit garder sa pénombre » (Courbet 26,31). Or chez Poulin, la maison de l'enfance sort plutôt de la pénombre, puisqu'annoncée par la blancheur des portes blanches derrière lesquelles elle s'élève (*Un cri* 74). La maison de Poulin est à la fois le lieu antérieur, le lieu de passage entre les ténèbres et la lumière comme l'indiquent Jean Chevalier et Alain Gherbrant (779), mais encore le lieu à venir qui se dresse des méandres de la mémoire de Françoise et de sa nièce Marie-Françoise pour raconter un nouvel enfantement :

Cet été-là pourtant, ma tante Françoise, qui ne pouvait me garder dans le présent de sa maison et de son jardin ni me parler de l'avenir qu'on avait fermé devant moi avec une pierre noire, m'a offert, pour me sauver, le refuge inviolé de sa propre mémoire. Elle a enveloppé ma détresse de la complainte secrète qui n'avait jamais cessé d'être chantée en elle depuis la fin de son adolescence. Pour me tirer de mes propres rêves qui s'achevaient tous en cauchemars et menaçaient chaque instant de tourner à l'hallucination, elle m'a prise par la main et m'a entraînée avec elle dans la maison et le jardin de son passé. Du secret qu'elle avait si bien réussi à garder pendant plus de trente ans, presque jalousement, elle en a fait le cœur de ce jardin lequel elle espérait me voir renaitre. (72-73)

En lui donnant accès à « sa propre mémoire », Françoise invite sa nièce Marie-Françoise à s'acheminer vers les « portes blanches » (74), et à les franchir pour se libérer de la folie que ses cauchemars lui font vivre, et (re)découvrir un nouveau paysage, celui qui est à la fois paysage de son enfance et de son avenir : « La maison, le jardin, la rivière. Tout peut recommencer. Tout peut commencer ... le conte pourra commencer » (77-8). La maison de Poulin devient finalement le lieu de rencontre entre le « passé, le présent et l'avenir », où

« des dynamismes ... souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre » et sans lequel l'être serait « dispersé » (Bachelard 26).

Dans *La Couronne d'oubli*, Florence ne s'abandonne pas non plus aux forces restrictives qui lui donnent une fausse identité. Elle plonge elle aussi dans le monde de l'inconscient. Quand elle retourne à la vie réelle après sa maladie, elle a perdu tout souvenir de son passé. Néanmoins, se sentant « emportée par une puissance inconnue » (9), elle commence son voyage vers le passé dans le dessein de s'affranchir des obligations ou des règles qui visent à réprimer son désir de libération. Tout comme les autres narratrices, Florence plonge dans son paysage intérieur pour déceler dans ses souvenirs les traces de sa véritable identité. Nous remarquons que les petites histoires que ses enfants lui racontent éveillent chez elle le désir de reconstituer son passé : « Je dois ... me renseigner à apprendre, petit à petit, l'histoire de la femme qui a été la mère de ces chérubins » (25). Les récits racontés par ses enfants l'aident ainsi à retrouver sa mémoire. Au cours d'une visite, Louise évoque auprès de sa mère le souvenir d'un pensionnaire, également artiste, que celle-ci a rencontré à l'âge de treize ans. Julien offre aussi son propre récit sur cet homme surnommé Barberousse, qui est en fait devenu l'amant de sa mère. Or, ces récits de la fille et du fils incitent Florence à replonger dans son passé pour retrouver les souvenirs « brûlant[s] » (91) de Barberousse qui lui procurent « l'impression d'entrer dans un univers fascinant », et de devenir « une sorte d'Alice au pays des merveilles » (51).

Quant à Isabelle des *Mensonges d'Isabelle*, c'est dès le début du roman qu'elle explore son paysage intérieur en faisant un retour en arrière. Tout comme Rachel et Marie, elle exprime le désir de recommencer. Cependant, chez Isabelle, le besoin de retrouver son enfance et de vivre un nouvel enfantement se greffe à celui de rencontrer sa vraie mère. Grâce à l'écriture, Isabelle se lance donc dans une poursuite de l'inconscient à la recherche de sa mère biologique, dont l'image, croit-elle, lui permettrait de mieux avancer dans son

parcours identitaire. Shelley Lacourcière affirme d'ailleurs que la recherche de l'autre « détient la clé de notre identité » (268-9). Isabelle explique qu'elle veut « effacer le faux nom et jusqu'au prénom [que ses parents adoptifs] ont imposé à l'enfant nue » (269), pour retrouver l'image de la mère biologique qui est restée cette « femme mystérieuse » (269), tels ces « objets mystérieux » derrière lesquels elle se cache (269). Pour Isabelle, voyager dans le temps, c'est encore pouvoir reconquérir l'époque de l'enfance où son frère aîné Daniel la cajolait, autrement dit avant que sa fiancée Caroline ne surgisse dans leur vie, bien avant que celle-ci « n'exist[e] » (33). C'est ainsi pouvoir écarter une rivale. Il faut de plus signaler que le paysage intérieur d'Isabelle qui rejoint celui de son enfance est habité, comme pour la narratrice d'*Un Cri trop grand*, par une rivière « claire et transparente » (80). Cette rivière apparaissait déjà dans les rêves d'Isabelle enfant et c'est elle qui la transporte vers le passé, qui permet le passage du présent de l'adulte au temps perdu de l'enfance. Mais Isabelle adulte doit entreprendre au départ le voyage qui la conduit à cette rivière : « M'avancer de moi-même vers cette rivière qui luit devant moi ... Isabelle. Isabelle. Isabelle. Celle-ci est une étrangère. Où va-t-elle ? D'où vient-elle ? À quelles ombres avait-elle donc emprunté le prénom trop vaste qui flotte comme un vêtement vide ? » (84). Le voyage est d'autant plus scabreux qu'Isabelle a perdu son vrai nom, et avec lui, le souvenir de ses origines, qu'elle est donc à ses propres yeux une « étrangère » (84).

Notre analyse des personnages de Poulin et de leurs efforts de reprendre à rebours le chemin du passé pour pouvoir redécouvrir le paysage de l'enfance, nous permet enfin de souligner que ce voyage dans les limbes de la mémoire et celui de l'activité scripturale s'entrelacent. Autrement dit, la structure des romans de Poulin est le germe d'un voyage imaginaire, à la fois identitaire et scriptural. Lucie Hotte évoque la thématique de la reconstruction identitaire de la femme de Poulin à travers cette double expérience du voyage intérieur et du voyage scriptural, de la manière suivante :

Quiconque a lu l'œuvre de Gabrielle Poulin, romancière, sait que la mémoire y joue aussi un rôle central. De *Cogne la caboche* à *Qu'est-ce qui se passe ici si tard?*, la mémoire, omniprésente, donne naissance à l'écriture salvatrice. Que les narratrices se remémorent leur passé, afin de s'en libérer et de faire la paix avec lui, comme dans *Le Livre de déraison*, ou afin de l'exorciser, comme dans *Les Mensonges d'Isabelle*, ce voyage dans le temps s'avère incontournable. (Hotte 53)

Si la fuite vers le passé s'avère nécessaire pour l'être qui aspire à se libérer et à se chercher, le retour au présent qui n'en est pas moins douloureux doit déboucher sur une ouverture temporelle qui favorise la rencontre des voix féminines d'autrefois et d'aujourd'hui.

CHAPITRE 3

L'affirmation de soi

Notre chapitre précédent s'est penché sur les moyens que les narratrices utilisent pour fuir ce qui les opprime. En outre, nous avons pu constater que la quête identitaire achemine celles-ci vers l'imaginaire, l'écriture, le contact affectif, et vers un monde intime que la symbolique des couleurs permet d'appréhender ou de révéler, finalement vers une renaissance. L'image du moi se dessine plus clairement au fil des pages, le personnage s'élevant contre la dictature de la raison et les images que celle-ci impose à l'inconscient. Le je de Poulin oppose à la force de la raison et du social conventionnel une volonté féminine qui s'inscrit sur la trajectoire d'un présent fuyant pour assurer un devenir et un destin bien à soi, la réalisation d'un moi dans ce qu'il a de plus personnel, de plus unique, donc de plus rebelle. Le roman devient ainsi le récit d'un désir de libérer le moi « d'une part des fausses enveloppes de la *persona*, et d'autre part de la force suggestive des images inconscientes » que le collectif contraignant impose (Jung 117).

Au cours des années 70, la question de l'identité occupe une place majeure dans la littérature québécoise. Elle suscite chez les femmes plus particulièrement des réflexions qui les amènent à aborder certains thèmes, ainsi celui de la réévaluation de la condition féminine dans une société patriarcale. Isabelle Boisclair et Catherine Frenette indiquent plusieurs de ces thèmes : « la maternité et filiation; réécriture de l'histoire au féminin; identités troublées; sujets féminins forts; éros; viol et violence; vilaines filles; migrations et exils; *chick lit*; décentrement » (7). C'est l'époque où, exprimant leurs frustrations et leurs préoccupations, bien des femmes essayistes se livrent au féminisme. Après avoir établi que « l'une des premières orientations qui semble avoir eu un impact dominant dans les interrogations qu'entreprennent les femmes essayistes concerne l'identité féminine », Janusz Przychodzen

ajoute que cette identité « se formule en réaction à une expérience historique paralysante et se dessine avant tout comme un geste de libération ». Il explique encore que « les textes dont la publication se situe principalement dans la deuxième moitié de la décennie des années 70 s'écrivent majoritairement dans des conditions d'urgence et se définissent manifestement en termes de rupture » (94). Rejoignant la trajectoire des femmes contestataires des années 70 et 80, les personnages féminins de Poulin s'élancent dans une quête d'affirmation de soi qui reflète le besoin urgent de s'élever contre les traditions patriarcales et contre l'image de la femme servile et muette que celles-ci véhiculent. Ils font appel à des stratégies de résistance, notamment au silence et au cri, mais encore à la pluralité des voix, pour combattre les règles et lois sociales qui étouffent ou paralysent leur être et leur voix. Ils se réfugient aussi dans l'activité scripturale et littéraire pour transformer la passivité et le mutisme exigés par une société patriarcale en pulsions créatives, et pour déconstruire l'image de la femme traditionnelle au destin prévisible.

1. Désir de se soustraire à la parole autoritaire de l'autre

Lori Saint-Martin indique que « pour se définir, les femmes devront tenir compte de l'image qu'on veut leur imposer » (4). Cette image est celle de la femme asservie par des règles qui ont été mises en place pour la subjuguier, par un système de normes qui restreignent ses mouvements et sanctionnent sa parole pour la réduire au modèle d'un idéal féminin privé de droits et d'une voix. Grahame Jones le fait ressortir dans sa description de la vie de Sœur Anna au couvent :

D'ailleurs Sœur Anna n'a pas besoin d'écrire sa vie puisqu'elle a déjà été écrite pour elle. Il se trouve donc à l'intérieur du roman lui-même un livre qui met en question l'existence de l'ouvrage qui le contient. C'est le livre des Constitutions. Ce livre présente déjà la vie de Sœur Anna, il prescrit tous les actes qui deviendront la somme

totale de son existence. Il est fréquemment cité par la romancière, en caractères majuscules qui attirent l'attention avec une autorité effrayante. (283)

Les privations et les interdictions de la communauté religieuse occupent en effet une place aussi imposante dans le quotidien de Sœur Anna que celle occupée dans l'espace topographique du roman par les phrases en majuscules du texte réglementaire conventuel :

« DE NEUF HEURES DU SOIR À SIX HEURES DU MATIN, QUE LA LOI DU SILENCE S'IMPOSE AVEC LE PLUS DE RIGUEUR » ; « LES VISITES AUX CHAMBRES ET AUX CELLULES SONT STRICTEMENT INTERDITES » (104) ;

« ELLES NE S'ÉLOIGNERONT PAS DU LIEU DE LA RÉCRÉATION » (42, 104, 36). Or, malgré les rappels réitérés des interdits auxquels les Sœurs doivent se soumettre, Sœur Anna choisit de repousser dès son retour dans sa cellule le cahier des constitutions et d'ouvrir « le calepin noir qu'elle dissimule dans ses grandes poches depuis quelque temps » (*Cogne* 26).

C'est là un acte rebelle qui traduit le désir de refuser toutes les exigences fixées par les autorités religieuses, et qui découle de la prise de conscience que celles-ci nuisent à l'épanouissement personnel, emprisonnant l'être dans l'espace restrictif des pratiques répétitives et des gestes routiniers de la vie conventuelle. C'est après avoir passé quinze ans au couvent que Sœur Anna commence à remettre en question les règles des constitutions auxquelles elle doit se conformer. Elle confesse alors au Père sa révolte :

Mon Père, je m'accuse d'avoir manqué à la vertu d'obéissance en omettant de demander toutes mes permissions. Mon Père, je m'excuse d'avoir manqué à la vertu de pauvreté en empruntant des livres sans permission. Mon Père, je m'accuse d'avoir manqué à mon vœu de chasteté (le confesseur dresse l'oreille) en me laissant aller à des rêveries sensuelles. Mon Père, je m'accuse d'avoir manqué à la charité (131)

Notons la reprise insistante, après chaque confession, du « Je m'accuse » qui révèle une certaine conscience du péché et d'un désir de pénitence, mais qui en même temps signale une

infraction aux règles du couvent. La liste des confessions qui se rallonge laisse présager la montée d'une révolte intérieure qui s'exprime tout d'abord timidement.

En dehors du couvent, c'est le milieu familial qui exprime des attentes dont le moi de l'enfant est supposé devenir le réceptacle, et qui, bien qu'ancré dans un sentiment de fierté parentale, limitent les possibles. Sœur Anna souligne ainsi l'effet d'insistance de la parole des parents, donc du contrôle que celle-ci entend exercer sur son être, « ne cess[ant] de [lui] redire et de [lui] manifester de mille et une façons tangibles leur admiration » (44). Isabelle se sent quant à elle assiégée par les exhortations pressantes de Suzanne, sa mère adoptive :

« Isabelle, va danser... Tu es trop sérieuse pour ton âge. Isabelle, éteins la lumière, tu as assez lu aujourd'hui. La vraie vie se passe ailleurs que dans les livres. Isabelle, enfin, réveille-toi... à ton âge, je sortais, j'étais coquette, j'aimais le plaisir. (*Les Mensonges* 28).

Dans *Un cri trop grand*, Françoise adolescente est aussi confrontée au modèle de la fille, réplique de l'image de la mère parfaite, « forte et responsable » qui « sait faire la vaisselle, les lits, le ménage et le repassage (128), devant se priver des jeux qui la rapprochent de ses sœurs pour pouvoir accomplir ses tâches ménagères : « ... ses sœurs même n'acceptent plus qu'elle se mêle à elles » (128). Mais c'est notamment Florence, dans *La Couronne d'oubli*, qui se voit contrainte de jouer le rôle de la fille résignée et de devenir la mère féconde, désireuse d'épouser une routine sociale qui impose des paramètres mécaniques, prévisibles, et réductrices : enfant, elle était « pieuse, aimante et dévouée », et détenait les qualités requises pour devenir une religieuse ou une mère « incomparabl[e] » (118) ; à dix-sept, elle devient déjà l'épouse d'un homme de trente-sept ans, et devient trop vite la mère de sept enfants, incarnant le mythe de la mère « patiente, douce, réservée, serviable » (111). Toutefois, le roman s'ouvre sur une Florence plus âgée dont le silence n'est pas celui de l'épouse et de la mère consentante et prévenante, mais se situe plutôt dans un univers libéré de la monotonie des tâches féminines obligatoires, au-delà des murs de la raison.

Nous constatons de plus que le rapport entre l’auteure et ses personnages ou sa création des personnages n’est pas celui qui enfante des marionnettes, mais des créatures à la fois invisibles et libres, qui veulent échapper à leur créatrice. Dans sa trame romanesque, comme dans son rapport avec ses personnages, Poulin évoque une maternité créative, non nourricière, libératrice, qui permet à sa progéniture de s’enfanter, qui n’impose pas les lois de la création de l’auteur, mais accorde à ses personnages la possibilité de choisir leur devenir. Or, c’est un devenir situé en dehors de la trajectoire des femmes traditionnelles et subjuguées que les narratrices de Poulin entendent se tracer. Celles-ci finissent en effet par refuser de se laisser prédéfinir par la pensée de leur entourage familial ou social, « de jouer des rôles que d’autres lui ont assignés » (Trottier 163). Poulin rejoint ainsi d’autres écrivaines telles que Madeleine Gagnon qui, comme le souligne Janusz Przychodzen, exprime un « refus de la représentation traditionnelle du corps », et l’intention de « remplacer le corps-objet par le corps-sujet » qui « tente visiblement de s’inventer, de se nommer et de s’expliquer dans la parole » (96). Przychodzen explique que cette attitude est « celle de la reconstruction plutôt que de la déconstruction ou du refus absolu du système idéologique masculin » (98).

Nous commencerons par signaler que les quatre personnages féminins de Poulin essaient de rejeter le nom et le prénom que la voix autoritaire choisit pour eux. Dans le cas d’Isabelle, c’est à la fois la perte du prénom d’origine et la désignation péjorative donnée aux enfants illégitimes ou abandonnés comme elle qui sont remises en question : « Née de parents non légitiment mariés ... j’étais une bâtarde ... pas de race pure » (*Les Mensonges* 9). Reprochant à son père biologique de lui refuser son nom et une famille, Isabelle déplore le fait que les Lavoie qui l’ont adoptée à neuf mois l’ont dépouillée de son prénom d’origine en pensant qu’elle serait ainsi purifiée de ses origines bâtardes, lui faisant perdre son premier héritage familial et le nom que sa mère biologique lui chuchotait à l’oreille, lui imposant finalement le prénom « Isabelle ». Dans un effort douloureux de reconstruire son identité et

sa personnalité, Isabelle s'élève contre la fausse identité et le mensonge que son prénom actuel véhicule, répétant les adjectifs « beau » et « belle » pour affirmer son droit de poser un regard critique sur ce prénom qu'elle ne s'est pas choisi : « Isabelle ? Sur l'étendue toute blanche, écrire ce nom seulement. Comme un mensonge d'abord, puis comme un défi » (32) ; « Celle que vous appelez Isa Isabeau Isabelle s'est vite mise à grandir » (27) ; « Deux genres ! En fait de genre, je connaissais alors que le masculin et le féminin. Je me regardais dans la glace. Se pouvait-il que je sois en même temps un garçon et une fille ? Isabeau et Isabelle » (50). Non seulement Isabelle conteste ainsi la légitimité du changement de prénom infligé par ses parents adoptifs, mais elle exprime également le désir d'« effacer le faux nom et jusqu'au prénom qu'ils ont imposé à l'enfant nue » (10). Dans un article, Gilles Pellerin souligne cette problématique onomastique chez Poulin et la méfiance de sa narratrice envers un prénom qui a la couleur du « mensonge » :

Au regard de certaines psychologies, le prénom est le mot le plus troublant que l'on puisse entendre, celui qui fait tressaillir, celui qu'on déteste chez les autres (comme s'il s'agissait d'un vol d'identité à moins que ce ne soit pour mieux se cacher qu'on le réprouve sur soi). Toute une littérature s'est d'ailleurs constituée sur le thème du double qui table sur cette donnée. Ce n'est pas le parti suivi par Gabrielle Poulin qui s'en est tenu à cette incertitude de l'origine et du nom et qui y a trouvé matière suffisante comme point de départ de la narration. (28-29)

Dans *La Couronne d'Oubli*, Florence rejette aussi bien le prénom que le nom choisi par l'autre, et repoussant les histoires et les souvenirs du passé raconté par ses enfants, elle se lance à la poursuite de sa propre identité. Dans un effort de se situer en dehors de la trajectoire visuelle et verbale des autres, elle se définit de plus comme étant une « inconnue » parmi d'autres inconnus que les autres ne peuvent comprendre, saisir ou piéger, et essaye de

renouer avec l'« inconnue » qui se dissimule en elle : « Encore Madame Duchesne » ! Je commençais à me sentir agacée par l'insistance de ces inconnus à me donner ce nom ... Florence ! Il y aurait, tapie quelque part au fond de moi, une inconnue qui s'appelle Florence. Essayer de prononcer ce nom. Flo-ren-ce » (12, 28).

Dans *Un Cri trop grand*, c'est la tante et marraine Françoise, qui donne à Marie-Françoise son prénom. Mais Marie-Françoise explique que sa tante l'appelle aussi « Marie » : « J'aime bien la façon dont tante Françoise prononce ce nom qui acquiert grâce à elle, toute son autonomie. À chacun de ces appels, je commence une vie nouvelle. Marie ! À l'intérieur de moi, une voix cachée répond : « Françoise ! » » (26-7). Lorsque Marie-Françoise, intriguée par la coexistence de ces deux prénoms, demande à sa tante pourquoi elle a continué à l'appeler « Marie », sa tante Françoise répond : « C'est une longue histoire... je souhaitais peut-être qu'un jour tu veuilles entendre cette histoire lointaine dans laquelle je t'ai faite entrer à ton issu » (75). Si les adjectifs « longue » et « lointaine » suggèrent une « histoire » et une épaisseur identitaire que Marie-Françoise pourra acquérir au terme d'un long cheminement intérieur, nous devons surtout souligner le « peut-être » qui lui lance une invitation à l'exploration onomastique et ontologique plutôt que de la lui imposer, qui lui offre donc le droit de choisir l'histoire qu'elle désire s'approprier. Dans *Cogne la Caboché*, Sœur Anna veut retrouver ses propres traces à travers les origines de son nom. En recevant l'appellation Sœur Anna, elle rejoint la foule des autres sœurs du couvent dans laquelle elle court le risque de perdre son caractère unique, mais grâce à laquelle elle acquiert une épaisseur religieuse. Toutefois, par moments, elle rejette ce masque religieux qui dissimule son vécu charnel : « Moi, Sœur Anna ? » (21), lance-t-elle à deux reprises au début du roman, révélant par l'emploi de la forme interrogative son désir de contester son appartenance à une communauté religieuse qui limite son rapport à son corps. Le malaise ressenti par Sœur Anna face à sa quête identitaire se double d'un malaise découlant du

rapport problématique qu'elle entretient avec ses désignateurs dénominatifs. Mais il traduit en même temps le refus d'être piégée dans les limites d'un prénom ou d'une appellation que la société lui attribue ou que l'église catholique doit approuver : « Sœur Anna, Sœur Anna. Pourrais-je un jour vous donner un nom ? M'entendrez-vous si je vous appelle de ce nom qui est le vôtre, qui vous va si bien et qui vous a pris avec votre liberté ? Rachel ! Rachel ! » (60). La confrontation entre le nom religieux et le prénom civil se poursuit, reflétant le désir du personnage d'exercer son droit de se nommer.

Les personnages de Poulin ressentent un mal-être face à l'autre qui, dès l'enfance, essaie de leur dicter certains mots, qui leur fait subir un apprentissage langagier impliquant un codage culturel et des contraintes qui façonnent et limitent à la fois leur conduite non verbale et les formes d'interaction entre eux et leur environnement. Isabelle plus particulièrement fait le procès des mots du parent qui cherchent à préserver son statut de supériorité, allant jusqu'à vouloir se libérer de l'autorité narrante et focalisante de l'adulte :

Les mots que tu m'a appris, un à un, patiente, fervente, me suppliant de les répéter pour te faire plaisir, pour que papa et Daniel applaudissent à ma précocité et à tes dons de pédagogue, les mots qui disent la faim, la soif, le plaisir, la honte, qui remplissent ma bouche et gonflent mes lèvres, tu les as portés toi-même à ta bouche pour les refroidir et les rendre inoffensifs : la maison, la chambre, le jardin, la rivière, le cheval, j'ai faim, j'ai soif, c'est beau, c'est laid, le garçon, la fille, le potage ...

Cuillerée par cuillerée. Ils ont retenu ton odeur et la saveur tiède, un peu fade, de tes innombrables baisers. Ils me donnent souvent l'envie de vomir. (*Les Mensonges* 194)

Cette répulsion du mot qui enferme l'être entre des parois restrictives, est également vécue et racontée par Florence dont l'objectif est de se libérer des paroles dites maternelles que ses enfants veulent entendre : « Je ne vois aucun intérêt à répéter les mots que l'on essaie d'apprendre à madame Duchesne. J'ai peur des images qui m'envahissent quand on prononce

devant moi : table, chaise, maison, porte, lit, auberge, tasse, maladie, fils, mari... Je refuse de choisir le mot supposé juste, de faire du rangement » (*La Couronne* 36).

2. Stratégies de résistance : dire sa résistance en criant son silence ou en poussant le cri des non-voix

C'est cette révolte contre les mots de l'autre qui permet de se libérer du « rôle de la femme-objet », « d'épouse sage et soumise », de « servante des hommes et du bon Dieu » (Saint-Martin 187), que Florence et Sœur Anna respectivement se sentent contraintes de remplir. Lori Saint-Martin affirme que la révolte féminine a « toujours la même signification : « elle substitue, aux valeurs traditionnelles, des valeurs propres aux femmes » (178). Elle souligne aussi les paroles de Michel Tremblay qui affirme que « seule la révolte des femmes permet à celle-ci de résoudre des problèmes perçus comme particuliers » (178). L'élan de révolte offre aux narratrices de Poulin le moyen de s'acheminer vers l'émancipation par rapport à l'image traditionnelle que son environnement cherche à lui imposer : « D'où vient la révolte des personnages féminins ? D'un désir immodéré de vivre sa vie comme on l'entend envers et contre tous » (Saint-Martin 241).

Considérons en premier lieu le silence et le cri comme moyens de résister et de se rebeller face à la voix autoritaire. Le silence, qu'il soit recherché dans la solitude ou en présence des autres, offre un refuge qui favorise la réflexion sur soi et la quête identitaire. Nous devons préciser que les personnages de Poulin trouvent souvent dans l'espace de la chambre, l'atmosphère propice au recueillement, aux rêves et au voyage introspectif. Dans son ouvrage *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard explique que « les chambres sont les lieux de l'intimité par excellence », « un espace réel où s'épanouit l'imaginaire » (Courbet 19). Il ajoute : « Nous n'habitons pas seulement notre chambre, notre chambre habite notre âme,

notre chambre est un état d'âme » (Courbet 18). La chambre est aussi le lieu intime situé en dehors du champ social et hors du temps, comme le révèle l'évocation de Bachelard qui raconte son rapport avec sa chambre : « Moi seul, dans mes souvenirs d'un autre siècle, peux ouvrir le placard profond qui garde encore, pour moi seul, l'odeur unique, l'odeur des raisins qui sèchent sur la claie » (31). Chez Isabelle, c'est avec joie que se vivent dès l'enfance les moments de solitude dans la chambre, loin du regard indiscret, des exhortations et des exigences de la mère adoptive :

Je suis SEULE ici. Ma porte est fermée et je sais qu'il n'y a personne derrière. PAS UN CHAT. Je peux parler à voix haute. Laisser la lampe allumée toute la nuit.

Écouter la musique qui me plaît. Je pourrais disperser mes souliers et mes vêtements aux coins de la chambre ... me promener nue (si j'en avais envie), oublier mes livres ouverts partout : sur la commode, la table de toilette, l'armoire de la cuisine et jusque dans la salle de bains. ÉCRIRE. (*Les Mensonges* 12)

La chambre est l'espace dans lequel Isabelle peut libérer son corps et ses mouvements, mais aussi entendre sa seule et propre voix. Mais elle est encore l'univers où le sommeil et l'amnésie ouvrent la voie vers la libération de soi, et peuvent délivrer provisoirement celle-ci du modèle étouffant dans lequel Suzanne veut l'encager : « Je me sens devenir lourde et vivante. Je suis vivante. Je suis seule » (18). Rachel recherche elle aussi des moments de solitude qui peuvent l'enfermer dans sa chambre. Son penchant pour l'isolement la distingue d'ailleurs, selon sa mère, des autres enfants. Celle-ci remarque de plus que Rachel « aimait jouer toute seule dans le sable, bercer sa poupée, écouter les contes de son grand-père, puis plus tard, lire tout ce qui lui tombait sous la main » (*Cogne* 14). Quelques années plus tard, c'est au couvent, dans l'espace immobile et silencieux de la contemplation spirituelle, que Rachel replonge dans la solitude : « Sans avoir besoin de murmurer aucune prière, elle plie son âme et son corps à l'adoration, comme elle s'abandonnerait au soleil, au vent, à la pluie et

à la mort, à toutes les forces en présence desquelles toute forme de lutte est dérisoire et inutile » (*Cogne* 35). C'est une solitude qui mène l'être vers cette « solitude infinie », « silence sans nom », qui est pourtant source de plénitude. Sœur Anna retrouve de même dans sa chambre, au dortoir ou au couvent, la solitude et le silence qui la fascinent et qui lui permettent de rencontrer les ombres invisibles avec qui elle peut mieux reconstruire : « De nouveau, elle est seule. Abandonnée à elle-même. ... Elle aurait dû peut-être rester au couvent, enfermée dans sa chambre » (*Cogne* 102). À la fin du roman, Anna remarque elle-même que « Rachel est seule, elle aussi » (*Cogne* 208), tout en reconnaissant en elle son double. Elle prend conscience qu'elle et sa fille trouvent, loin des autres, dans le silence ou l'absence, dans le recueillement solitaire, un espace intérieur qui les libère des autres, des masques et des noms qui les enchaînent dans le quotidien. Il est d'ailleurs significatif que dans la perspective de Sœur Anna, le silence soit associé à la « lumière » : celle-ci raconte qu'elle « a essayé de trouver en elle-même la lumière et le silence qu'elle cherchait » (*Cogne* 161). Cette association accorde au silence un pouvoir révélateur et salvateur. C'est par contre dans une chambre d'hôpital, confinée dans la solitude de son lit, que Florence vit aussi grâce au silence l'« illusion d'échapper à toutes les emprises » (*La Couronne* 74). Quand ses enfants viennent lui rendre visite et lui parlent « longuement », elle leur fait signe d'arrêter leur bavardage en fermant les yeux, opposant à leurs paroles la force dominatrice de son silence (27). Louise puise elle aussi dans le silence le moyen de résister et de lutter contre les paroles de ceux qui portent sur elle un jugement réducteur ou dépréciateur, notamment contre les paroles de sa sœur qui censurent son penchant pour les arts : « Nous étions devenues sœurs ennemies. J'avais appris à me défendre contre elle par le silence ... Je gardais le silence et cela même lui semblait une menace. Je m'étais cachée pour dessiner et pour écrire » (49-50).

Si la solitude et le silence offrent un refuge et le moyen de fuir les paroles autoritaires de l'autre, l'expression du cri est annonciatrice ou révélatrice d'une révolte. Lori Saint-Martin explique que le cri « est une réaction spontanée qui surgit devant une situation intolérable » (173-4). Elle ajoute que « le cri ... c'est quand même un premier pas vers la libération, signe d'une nécessaire prise de conscience » (174). À une époque où les femmes du Québec luttent plus activement pour obtenir des droits, France Théoret définit le concept du cri de la manière suivante : « Ce que j'appelle l'antériorité de la parole est bien loin d'être analogue au silence puisqu'il s'agit des cris, bien que le silence obséquieux, refus de la parole, puisse relever d'un mal-être semblable. Les cris sont antérieurs à la parole » (60). Comme le silence, le cri traduit un état de renoncement et de malaise intérieur, mais il trahit également, pour reprendre les termes de Théoret, une « turbulence intérieure » qui exprime une « résistance, une longue protestation » (50). Il est clair que les narratrices de Poulin ressentent cette turbulence intérieure. Dans *Un Cri trop grand*, c'est contre la mère qui la gifle pour avoir pris son petit frère dans ses bras que le cri de la jeune Françoise s'élève :

Françoise a subitement très peur du visage trop changé de sa mère. Elle ne voudrait pas crier, mais elle sent monter un cri dans sa poitrine et dans sa gorge. Elle laisse échapper le cri désespéré qu'elle entend, un cri qui lui paraît venir de quelqu'un d'autre, comme si ce n'était plus elle, la petite fille affolée, qui affrontait cette femme en furie, mais une autre enfant en elle, écrasée par l'étreinte rageuse, qui cherche avec angoisse à trouver la mère disparue : « Maman! » L'étreinte se dénoue. Elles se regardent toutes les deux. Ce cri ne les rapproche pas. C'est un cri de cauchemar. (125)

Le cri de Françoise est un cri qui révèle la présence en elle d'une autre Françoise, celle qui, contrairement à la Françoise obéissante, résignée ou « affolée », donc à la Françoise qui se sent ébranlée par le regard ou les paroles maternelles, ose confronter l'adulte en exhibant l'expression vocale de sa rage. Quant à Isabelle, si elle se dissimule derrière ses silences et

ses mensonges dans le journal intime que sa mère adoptive s'autorise à lire, elle prend aussi le plaisir durant ses moments de solitude d'émettre des cris, dans un élan d'affirmation de soi associé au désir d'entendre sa propre voix : « J'ai écrit tous les soirs de ma vie pour me libérer de toi. Je t'ai menti sans vergogne dans chacun de mes silences ... Je cours dans la lumière et le vent et je laisse échapper des cris inarticulés pour me purifier de toi » (*Les Mensonges* 193-4). Ces « cris inarticulés » que lui arrache une douleur profonde, celle de l'être qui est refoulé dans la sphère du silence et de l'assujettissement, sont aussi les cris du moi à la veille de l'émergence de sa parole transgressive. Chez Poulin, le cri poursuit le personnage jusque dans son univers hallucinatoire. C'est plus particulièrement après la confrontation avec la mère que, dans l'espace confiné de sa chambre, Françoise sombre dans des visions et des sensations cauchemardesques qui la plongent dans l'univers de la déraison : « Un froid subit s'engouffre dans la chambre et se jette sur l'image vacillante. Des ongles s'enfoncent dans les épaules nues. Françoise pousse un cri d'horreur. Elle voudrait cacher son visage ; avant que les gifles l'atteignent » (147). France Théoret mentionne que « la folie, lorsqu'elle n'a pas été l'apanage mythique et parfois réel du poète, a souvent été liée à une image féminine » (56). Chez les personnages féminins de Poulin, la folie s'inscrit dans l'espace de la révolte.

Nous retrouvons plus particulièrement le thème de la folie associé à celui du cri dans *Cogne la caboche*. Le titre de ce roman évoque d'ailleurs l'image de la tête battue qui fait écho au thème de la perte de la raison. Tourmentée par son désir de se rebeller contre les autorités du couvent et par la peur d'être punie, Sœur Anna commence à avoir des cauchemars récurrents dans lesquels elle pousse des cris silencieux qui trahissent son sentiment d'impuissance et de désarroi : « Alors, sœur Anna se met à crier, mais aucun son ne sort de sa bouche : elle veut courir et n'a même pas la force de se dresser sur ses jambes ... Tout le monde croit qu'elle est devenue folle furieuse » (128). Sœur Anna emploie même des mots déraisonnés et rebelles comme « ping, pang, pong » (*Cogne* 219). Dans *Un Cri trop grand*,

nous constatons aussi que lorsque Françoise se retrouve dans un état d'errance, d'égarement et de solitude, elle exprime ses sentiments en criant. Le titre lui-même révèle la place que le cri occupe dans la trame romanesque de ce texte. Le cri de Poulin est salvateur. Il libère le personnage du cauchemar que son entourage le condamne à vivre : « Elle ne sait plus son chemin. La neige a effacé toutes ses traces. Elle est seule. Elle a peur. Elle pousse un cri immense qui la réveille » (126). C'est plus particulièrement l'« horreur » du viol qu'elle veut transcender en lui opposant la force des cris : « Crier. Crier. Sortir de ce cauchemar » (165). Il n'est pas sans intérêt de signaler, pour reprendre les propos de Boisclair et de Frenette, que dans les écrits québécois féminins des années 70 et 80, l'évocation de la violence sexuelle est devenue un thème récurrent, envahissant « aussi bien l'organisation formelle que l'intrigue » (11). Néanmoins, la scène du viol dans *Un cri trop grand* n'atteint pas le même degré de laideur horrifique que celle dépeinte dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert (1982), une scène qui, aboutissant au meurtre de deux adolescentes, pousse « son paroxysme la représentation de la négation systémique des désirs féminins » (Boisclair 11).

Sœur Anna, qui prend conscience que sa vie de religieuse lui procure le sentiment douloureux de ne pas pouvoir vivre, rattache le désir de crier à celui d'enfanter la femme qui se dissimule en elle et qui attend de naître : « Elle avait pleuré longtemps. Non pas de repentir. De regret. Pourquoi suis-je partie ? Qu'est-ce qui m'a empêchée de crier mon envie de vivre, d'être une femme enfin ? » (*Cogne* 139). C'est aussi la vierge en elle qui aspire à lancer des cris de délivrance pour repousser les interdictions qui s'opposent à ses désirs et à ses fantasmes sexuels, et pouvoir assister à sa renaissance : « ... dans un cri, j'ai surgi de mon propre corps comme pour une naissance. Dans l'éblouissement j'ai senti, à travers la force qui m'éteignait, la douceur et la soif de mon corps » (*Cogne* 82).

Dans *la Couronne d'Oubli*, Florence entend résister à toutes les « avances », « éviter tous [les] pièges » (20). Trottier remarque à cet égard que Florence « a réussi ce tour de

force » en érigeant « une muraille autour de son âme » (63). Celle-ci a d'ailleurs commencé dès l'enfance à s'exercer à pousser des cris, tout d'abord « de petits cris de bête apeurée » émis le soir dans l'oreiller (26). Elle a fini par acquérir « la mauvaise habitude de crier pendant son sommeil » (37). Or, si les cris hantent l'univers onirique de Florence, ils se font également entendre et perturbent les autres dormeurs, les agressant de leur son troublant :

Flo, c'est toi qui as crié? Flo, pourquoi est-ce que tu te lèves toujours, comme ça, en pleine nuit? (30)

Madame Duchesne, c'est vous qui avez crié, n'est-ce pas? Pourquoi ne vous servez-vous de votre cloche d'appel comme les autres patients ? ... Si vous ne vous montrez pas plus raisonnable, il va falloir trouver un moyen pour ne pas que vous dérangiez tout l'étage. Prenez cette pilule. (30)

La Florence d'aujourd'hui est en fait confrontée dans son sommeil à des visions cauchemardesques qui la pourchassent depuis l'enfance, et dans lesquelles elle rencontre l'enfant d'autrefois avec qui elle affronte des « ombres » qui « lui font peur » (38). Les cris que ces ombres inquiétantes éveillent rapprochent ainsi temps de l'enfance et temps de l'adulte, trahissant un malaise intérieur. Jean Chevalier qui cherche à saisir le sens profond du cri chez Poulin fait ressortir que le cri est l'émanation d'une colère face à l'interdiction de se dire au monde, ou de dire ses émotions et ses sentiments, mais exprime en même temps le désir désespéré ou agressif de s'affirmer :

Même petite, elle voulait crier pour laisser sortir l'émotion censurée. Fille et femme soumise, par la religion, par son mari, par les conventions sociales, et même par ses enfants, elle se sentait bâillonnée, de telle sorte qu'aucun cri ne pouvait s'échapper. Par le cri, elle aurait pu laisser s'échapper le feu, cette énergie vitale qu'elle sent bien en elle et qu'elle réprime. (351-2)

3. Stratégies de dédoublement : fuir dans la pluralité des voix

Le désir de fuir les voix qui censurent s'associe au besoin de rejoindre d'autres visages, voire une multitude de doubles. Les personnages de Poulin formulent en fait une quête fébrile de l'autre pluriel, à laquelle se rattache l'emploi de différentes stratégies de dédoublement. Ce sont les autres qui s'inscrivent dans la trajectoire du double qui leur permettent de trouver la force de se soustraire à l'image de la fille sage et rangée ou à celle de l'épouse fidèle, soumise et mère sacrificielle. Dans cette partie, nous proposons de nous pencher sur les différentes façons dont les narratrices de Poulin se dédoublent pour pouvoir trouver leur véritable identité.

Nous constatons en premier lieu que la prédilection de l'auteure pour les jeux de dédoublement s'observe au niveau de la superposition des voix narratives, entre autres « le dédoublement fréquent de la voix narrative entre un narrateur premier ou encadrant et un personnage de narrateur conteur » (Simard-Houle n.pag). Marie-Diane Clarke précise à cet égard que les narratrices de Poulin partent « de la voix adulte pour aboutir à l'émergence de la figure du double, celui d'une enfant dont la prise de parole contribue à délivrer la femme qu'elle est devenue de la dépossession et de la déflagration d'un mourir que la loi lui a imposées » (293). Nous remarquons donc que, les voix de l'adulte et de l'enfant se rejoignant, l'écart temporel entre les deux époques auxquelles se rattachent ces voix diminue. D'autre part, il n'est pas surprenant de noter que les narratrices recherchent leur moi dans les visages ou les images des doubles. Marie-Françoise part à la recherche de visages qui se superposent au sien, et à partir desquels elle tente de se définir. Lors des funérailles de sa tante, elle a également le sentiment inexplicable que ce que les autres disent de tante Françoise reflète qui elle est : « Elles parlent d'elle, Françoise Martin. Il me semble qu'elles parlent déjà de moi » (*Un Cri* 34). Marie-Françoise admet elle-même : « Oui, je ressemble de

plus en plus à ma tante Françoise, à tel point que les gens qui l'ont bien connue, quand ils me rencontrent, ont peine à cacher leur étonnement » (*Un Cri* 70). Son entourage remarque aussi qu'il y a une grande ressemblance entre elle et sa tante : « Avez-vous vu comme la fille à François lui ressemble en vieillissant ? On ne peut pas dire qu'elle a les mêmes traits. Mais la forme du visage, l'air surtout... En plus elle porte presque le même nom : Marie-Françoise Martin » (*Un Cri* 37). Tante Françoise, Françoise Martin, Marie-Françoise Martin, ces noms se miroitent dans l'espace onomastique de Poulin. Pour ce qui est de Rachel dans *Cogne la caboche*, reprenons les propos de Jones pour signaler qu'elle « s'identifie à Marie-Paule (le premier choix des noms qu'elle propose pour son état religieux), car sa sœur et elles ont en commun le fait de leur mort (réelle dans un cas, symbolique dans l'autre) (Double) : Elle devient également le substitut de sa mère en se faisant Sœur Anna ⁸ » (279). La comparaison des deux sœurs à un « grain de blé » jeté « en terre », et duquel germe « une fleur étrange », est l'une des images qui rapproche les deux personnages (*Un Cri* 23).

Quant à Florence, elle retrouve son visage dans celui de chacun de ses filles. Tout en expliquant sa personnalité, sa fille Milène souligne d'ailleurs qu'elle partage avec elle des traits similaires et mentionne que même Louise, sa sœur cadette, est une copie de leur mère : « Vous aussi maman, vous êtes seule, butée, sourde et muette. La mère et la fille ! Les deux éclats d'une même pierre. Ça aussi, c'est une image de Louise, qui s'est brûlé les doigts chaque fois qu'elle a essayé de nous rapprocher... Chère petite âme sensible, créée, elle aussi, à votre image et ressemblance » (*La Couronne* 73). Ce passage met en évidence les jeux de miroir qui rapprochent Florence et ses deux filles, les traces de similitude, traits, gestes, prédispositions identiques, qui, facilitant le processus d'identification, confirment les liens parentaux. Florence recherche de plus auprès de son amant Barberousse les traits que « le temps a effac[és] » et que les doigts de l'homme pourront faire revivre : « Barberousse

⁸ « Rachel qui a pris sa place au couvent » (11)

[Martin], sauras-tu redonner forme à mon visage ? De mon corps lisse et dur, pourras-tu créer un corps chaud et souple ? » (92). Dans sa propre quête des doubles, Isabelle s'identifie quant à elle à sa mère inconnue, à Daniel, à Sœur Anne, à Ange-Eva et à Jacques, ainsi qu'à une foule de femmes défuntées mais dont les ombres restent vivantes :

J'aurais aimé sortir avec eux dans la nuit. Nous aurions marché encore, côte à côte tous les trois, en silence, nos ombres se frôlant et se mêlant dans la blancheur : Sœur Anne Jacques Isabelle ! (*Les Mensonges* 105)

Comme elle [Ange-Eva] est belle ! J'aimerais tant ressembler à cette femme quand je serai vieille. Comment fait-on pour acquérir cette sérénité ? (*Les Mensonges* 139)

C'est dans le miroitement de ces doubles que les narratrices se rapprochent peu à peu de leur propre identité. Comme le souligne Clarke, Poulin essaie de « se fondre avec la foule des doubles marginalisants avec qui elle peut célébrer sa différence et sa délivrance » (293). Ariane Gélinas indique aussi que « les personnages voient leur double prendre peu à peu possession d'eux-mêmes. Ces dépossessions s'effectuent par l'entremise du miroir et du portrait, qui révèlent la crainte de la dépossession de sa propre existence par un autre, et le danger que représente cette intrusion, parfois violente, d'un autre soi » (73).

Nous devons par ailleurs signaler l'utilisation de différents pronoms personnels sujets, je, elle, tu et nous, qui peuvent désigner plusieurs personnes. Clarke explique à cet égard qu'« il s'agit désormais d'accorder la parole au je qui assure l'existence et la permanence du nous », qui puise dans « le multiple, la fluidité d'un nouveau corps » (52) et qui entend ainsi « se démarquer par rapport à la norme » (312). Florence utilise le nous pour décrire à la fois la personne qu'elle était et celle qui se cherche. Il faut mentionner à cet égard un rêve qui met en scène ces deux Florence jumelles dans leurs gestes et leurs mouvements libérateurs : « Florence et moi, nous leur avons échappé après avoir fait une bonne femme avec les draps et les oreillers. C'était pendant une nuit très noire, sans lune. Nous courons dans la campagne.

Libres. Folles. Nous couchons dans les champs, nous nous baignons dans les ruisseaux. Je bois à la source » (*La Couronne* 34). Les remarques de Sarah Courchesne nous offrent une bonne compréhension du passage. Celle-ci explique que « le nous, ce sont les deux Florence, celle qu'elle était et celle qui s'ignore, qui ne sait plus qui elle est. Ce passage de la pluralité à la singularité indique un choix : le je. C'est l'acceptation de son identité, le retour au présent, à la réalité telle qu'elle est » (49). Nous devons aussi mettre l'accent sur le fait que les narratrices utilisent la troisième personne comme forme de distanciation. Rappelons, en reprenant les termes de Mario Valdés, ce que l'utilisation de la première personne, comparée à celle de la deuxième personne ou de la troisième personne, peut exprimer :

Une voix narrative à la première personne peut aller dans n'importe quel sens pendant une longueur indéfinie de narration ; une voix narrative à la deuxième personne peut aussi aller dans les deux sens, mais demeure, toutefois, plus restreinte quant à la durée de l'auto-adresse. Une voix narrative à la troisième personne peut exprimer une réflexion personnelle, aussi bien qu'une description qu'on fait à un autre ; mais elle doit se produire indirectement et presque comme une ombre sur les bords de l'éclairage central. (208-9)

Clarke souligne ainsi que « pour faire ressortir l'écart temporel et identitaire qui sépare je-narrant et je-narré, l'auteur va jusqu'à faire appel dans certains segments à la troisième personne » (312). Relisons le passage suivant qui illustre l'emploi de la deuxième et de la troisième personne dont l'objectif est d'établir une distance entre le je-narrant et le je-narré : « Tu mens, Isabelle. Tu ne te souviens de rien. Non, mais la photo, elle, ne ment pas ... La petite fille est étendue à plat ventre sur une serviette rose ... Elle ne sait pas où elle est ... Isa... Isa... Isabelle ! Elle sourit. Elle a l'air déjà d'aimer son nouveau nom » (11-12). Clarke explique qu'Isabelle se dédouble également « en s'interpellant, en passant du "je" au "tu", de la position de l'adressant à celle du destinataire » (313), tout en rapprochant temps du passé et

temps du présent. Sœur Anna utilise elle aussi la troisième personne pour s'éloigner de Rachel, de son enfance et de la personne qu'elle était : « Je m'appelle SŒUR ANNA. Pour toujours. Rachel est morte. Elle est allée rejoindre, sous un beau couvre-lit de fleurs, la petite fille qui dort là-bas, dans la vallée » (*Un Cri* 23). Pour reprendre à nouveau les propos de Clarke, « ces va-et-vient du rapprochement à l'éloignement, du présent au passé, traduisent de toute évidence la tension entre désir et refus d'adhérer qui préoccupe et divise Isabelle enfant, comme Isabelle adulte et aussi Rachel adulte et Rachel enfant » (314).

Les narratrices de Poulin recherchent un cheminement et un langage qui s'inscrivent dans la trajectoire du fusionnel et du multiple, pour pouvoir fuir les attentes et les normes traditionnelles que l'autre tente d'imposer. Rachel rapporte plus particulièrement le désir de la Rachel enfant et adolescente de rejoindre les « femmes mystérieuses, ces grandes dames au langage impeccable qui enseignaient au couvent de son village » (*Cogne* 156-7). Elle écrit de plus que « l'adolescente s'endort bientôt en rêvant qu'un jour elle vivra avec ces femmes, comme elles, et qu'elle sera à l'abri de toutes les grossièretés de la vie » (158). Toutefois, Rachel s'identifie de même à une multitude d'autres filles :

Mais voici que de tous les coins du village, venues du fond du rang Saint-Louis, du Sacré-Cœur, des Carreaux, des Quat-Chemins et de la Grand-Rue, des petites filles surgissent ... Rachel les connaît toutes et les appelle : Paule! Michelle! Lili! Qui donc lui avait dit que Lili était morte ? Rachel la reconnaîtrait entre mille, Lili, Pauline!

Thérèse et Céline! Jacqueline! Denise! Judith! Nicole! Suzanne! Lucie! Ruth. (182)

Clarke indique que « cette rencontre dynamique et plurielle consacre la double visibilité de l'enfant et de la femme, marquant pour celles-ci la fin d'un isolement ancestral » (102). C'est à des poupées démantelées que Françoise s'identifie, pour signifier la dislocation de son être : « Rose, Solange, Marguerite et la poupée de son » (*Un Cri* 149). Tandis que Rose « a eu le bras et la jambe fracassés par une brouette », et « ne pourrait plus jamais regarder autour d'elle »,

Solange est couverte de « cicatrices mal refermées » et « frissonne (à cause du vent) au fond du berceau où elle reste presque toujours blottie » (150-1). Quant à la poupée de son, elle « reste seule, les yeux toujours ouverts », « ne rêv[ant] plus », n'ayant « pas eu d'enfance véritable » (155). Ce sont des poupées marginales et rejetées, qui ne reflètent pas le réconfort de l'enfance, qui représentent donc la marginalisation des femmes. Dans *Les Mensonges d'Isabelle*, nous retrouvons la même stratégie de dédoublement dans la pluralité des voix. Isabelle rejoint la multitude féminine dans son passé et dans son présent. « Isabelle » n'est plus qu'un prénom parmi tant d'autres et la composante d'une voix qui raconte un vécu féminin se vivant et se disant dans la pluralité (Clarke 197), de même que le prénom composé de Marie-Françoise évoque un sujet éclaté, pluriforme, mais signifie aussi l'appartenance à une histoire féminine qui rapproche une multitude de voix :

Elles sont des centaines des milliers qui poussent en avant l'écho de leurs noms. Anne, oui, Isabelle, oui, Mélodie et Barbe et Eulalie et Geneviève et Catherine et Blanche... Maria la trop belle et trop forte, la noire Angéline folle et sage en ses amours boiteuses. Marie Marie Marie la Malhurée tragique trois fois mère trois fois sœur et trois fois fiancée, Florentine à la bouche peinte, petite poupée gigogne fermée comme un œuf, Élisabeth la violente la possessive et la possédée. (*Les Mensonges* 154)

C'est dans cette multitude de voix que la narratrice pourra se rapprocher de sa véritable identité, et rejoindre une « perspective intégrante qui engendre l'image de la plufemme et qui pulvérise les siècles de sédimentation ontologique à travers l'énergie explosive d'une sororité salvatrice » (Clarke 197-98).

Pour conclure, ces passages que nous venons d'analyser nous ont permis de saisir comment, en se dédoublant dans un espace atemporel qui rapproche temps du passé et temps du présent, temps réel et temps de l'imaginaire, les personnages de Poulin réussissent à se libérer de la société patriarcale et à reconstruire leur identité.

CONCLUSION

Dans le cadre de cette étude, nous avons voulu mettre en lumière la façon dont les personnages féminins de quatre romans de Poulin, *Cogne la Caboché* (1979), *Un cri trop grand* (1980), *Les Mensonges d'Isabelle* (1983) et *La Couronne d'Oubli* (1990), revendiquent leur droit de se construire ou de se choisir leur propre identité. Nous nous sommes également penchés sur différentes stratégies employées par l'auteure pour traduire le désir des personnages de se libérer des attentes et de l'image de soi que la société cherche à leur imposer, et des mots qui véhiculent cette image.

Le premier chapitre s'attarde sur les sentiments ressentis par les narratrices de Poulin dans le paysage des autres, sentiments d'errance, de solitude, de malaise et d'aliénation. Ces sentiments se rattachent au climat d'une époque, celle des années 70 et 80, au Québec, marquée par une prise de conscience aiguë qui s'est opérée face aux conditions féminines et par des luttes engagées pour assurer l'émancipation des femmes. Ils débouchent sur une remise en question des rôles de la fille, de la mère et de la religieuse idéalisés par le patriarcat traditionnel durant la période duplessienne.

Le deuxième chapitre traite du thème de la recherche d'un nouveau paysage, notamment du paysage scriptural. Libératrice, l'écriture amène les personnages à plonger dans leur paysage onirique et à faire un retour en arrière qui leur permet de revivre leurs souvenirs d'enfance et de renaître. Dans le labyrinthe scriptural des narratrices de Poulin, lieu de l'errance dans l'espace et dans le temps, des portes s'ouvrent finalement sur leur paysage originel et de l'enfance dans lequel la reconstruction identitaire peut commencer. C'est encore le refus des règles restrictives des milieux familiaux et institutionnels, lié à la recherche du contact physique ou affectif et de couleurs non conventionnelles, non liées aux stéréotypes sexuels, qui favorise le cheminement vers la découverte et l'affirmation de soi.

Ce refus des normes limitatives aboutit moins à une lutte transgressive explicite et physiquement violente qu'à une lutte intérieure, dans les paysages imaginaires. Car c'est le choix des couleurs, l'écriture secrète, le rêve, l'univers imaginaire, l'isolement et le confinement entre les murs d'une chambre à la maison ou à l'hôpital, dans un lit, ou entre les parois du silence ou des cris inaudibles, qui offrent aux personnages de Poulin un premier espace libéré de l'emprise des autres qui les conduira vers l'aboutissement de leur quête de soi.

Le troisième chapitre traite de l'affirmation de soi des personnages féminins de Poulin et fait ressortir les règles restrictives auxquelles les narratrices essaient de se soustraire et comment elles combattent ces normes limitatives. De surcroît, nous nous sommes attardés sur les stratégies libératrices, de résistance et de dédoublement, qui aident celles-ci à retrouver leur propre identité. La quête identitaire qui préoccupe Rachel, Marie-Françoise, Isabelle et Florence ne peut en outre se réaliser que si le moi peut se voir. Shelley Lacourcière explique plus précisément que les femmes doivent se libérer des « discours de « l'œil », c'est-à-dire du surmoi formé par les exigences et interdictions véhiculées par la société et la religion patriarcales » (391). Or, par le moyen et dans les paysages de l'écriture, les femmes peuvent se donner une voix, prendre la parole, exprimer leurs désirs, raconter leurs rêves, mais surtout s'octroyer la « liberté de choisir leur vie, leurs actions et leurs amours » (Lacourcière 95). C'est finalement au terme d'un long voyage introspectif que les personnages de Poulin peuvent s'élever contre la société répressive et se soustraire aux voix autoritaires. Ainsi, à la fin de *Cogne la Caboché*, Rachel a acquis l'énergie et la force, après un travail introspectif douloureux, d'annoncer à la Supérieure générale sa décision de quitter la communauté (247). Il faut néanmoins rappeler que cette libération ne peut avoir lieu sans un retour à l'enfance, sans le sentiment de redevenir « si jeune tout à coup » et de reconnaître « la beauté fragile de l'enfant toujours vivante parmi les roses sauvages et les pensées » (*Cogne* 233, 234). En

retrouvant leur enfance, les personnages de Poulin réapprennent à sentir et renaissent à la vie, à l'instar de Rachel chez qui « toutes les images de l'enfance ont resurgi plus belles encore que lorsqu'elle avait 8 ans » (Cogne 234). La récupération des images de l'enfance s'accompagne de plus de celle des sens qui « s'agitent » à nouveau, « intactes » (Cogne 234).

Nous pouvons finalement avancer que l'aventure scripturale, qui aide le personnage à renouer avec son enfance et ses sens, se situe au centre de l'œuvre de Poulin. L'auteure reconnaît elle-même le pouvoir transcendant de l'écriture : « Écrire pour moi, c'est me laisser emporter par le courant de la vie de l'écriture. Ne pas craindre les débâcles parce que je sais que la liberté est au prix des risques qu'on prend pour elle » (Smith 36). Il n'est pas sans intérêt d'ajouter que si le thème du silence préoccupe les narratrices de Poulin et est associé à leur parcours scriptural, c'est certainement parce que « par définition, dans la tradition chrétienne comme dans la tradition classique, le silence est le propre de la femme » (Couchman 16). Mais c'est aussi la naissance de la parole féminine rebelle que l'auteure cherche à raconter à travers l'histoire et l'écriture de ses personnages. Or, dans la recherche de cette parole, les filles et les femmes mises en scène dans les quatre romans analysés partent à la recherche du lien qui les unit aux autres filles et femmes du présent et du passé. Toutefois, le parcours intime qui mène à la pluralité féminine n'aboutit pas chez Poulin à une exclusion totale de l'homme. Car si ce parcours révèle le désir d'annihiler le pouvoir des voix traditionnelles et répressives en soi, il mène aussi vers l'union avec l'autre masculin capable d'entretenir un discours amoureux. Autrement dit, la femme de Poulin entend se réapproprier sa propre subjectivité tout en maintenant un certain rapport avec l'homme.

Nous pourrions poursuivre notre recherche en nous attardant davantage sur le refus de la parole de l'autre dominant et sur la naissance et les caractéristiques de la parole rebelle des personnages de Poulin. Il s'agit d'une parole qui vise à évoquer certains troubles associés à la difficulté ou à l'impossibilité d'accepter les mots de l'autre. Nous pourrions souligner les

procédés utilisés par l'auteure qui nous renvoient par certains côtés au discours psychotique, et notamment les passages qui révèlent des perturbations du langage chez les narratrices, entre autres une pauvreté du langage ou un discours auto-référentiel (Nevert 31, 33). Nous pouvons certes signaler que Poulin ne fait pas appel à toute la panoplie de procédés employés par certaines romancières des années 70 et 80 telles que Jeanne Hyvrard, ou même certains romanciers qui dépeignent des filles rebelles tels que Réjean Ducharme. Nous pourrions néanmoins entreprendre une étude plus exhaustive de l'univers et du langage de la folie chez Poulin, sachant que celle-ci privilégie le thème de la déraison dans sa trame romanesque, associé à celui des espaces oniriques et imaginaires, comme aux espaces confinés de la chambre et du lit, et même à celui du lit institutionnel, et sachant de plus que, pour reprendre Foucault, « la parenté du rêve et de la folie est évidente » (Lacroix n. pag.).

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Poulin, Gabrielle. *Cogne la Caboché*. 1979. Montréal : VLB Éditeur, 1990. Print.

---. *La Couronne d'Oubli*. Ottawa : Prise de Parole, 1990. Print.

---. *Les Mensonges d'Isabelle*. Montréal : Québec/Amérique, 1983. Print.

---. *Un Cri Trop Grand*. 1980. Ottawa : Vermillon, 1999. Print.

SOURCES SECONDAIRES

Allain-Dupré, Brigitte. « L'Ange blond au sexe noir. Pédophilie et transmission. » *Cahiers jungiens de psychanalyse* 104.2 (2002) : 23-42. Web. 17 déc. 2017.

Beloin, Julie. *Les Religieuses et leur mémoire : Les Annales des sœurs de la présentation de Marie au couvent de Coaticook, 1870-1920*. Diss. Université de Sherbrooke, 2010. ProQuest. Web. 10 jan. 2018.

Berthet, Dominique. *Figures de l'Errance*. Paris: L'Harmattan, 2007, 1-25. Web. 14 jan. 2018.

Boivin, Aurélien. « La difficile (re)naissance/Gabrielle Poulin, *La Couronne d'oubli*, Sudbury, Prise de Parole. » *Québec français* 80 (1990) : 178. Web. 10 jan. 2017.

Boisclair, Isabelle, et Catherine Dussault Frenette. « Mosaïque : L'Écriture des femmes au Québec (1980-2010). » *Recherches féministes* 272 (2014) : 39-61. Web. 25 oct. 2017.

Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1982. Print.

Clarke, Marie-Diane. *La Voix enfantine de l'après-60 : Refus du double normatif, recherche du double marginal*. Thèse de doctorat. University of Western Ontario, 1994. Web. 3 jan. 2018.

Couchman, Jane. « « Voyant que c'est d'une femme l'ouvrage... » La parole féminine à la

- Renaissance en France. » *Paroles rebelles*. Dir. Andersen, Marguerite et Christine Klein-Lataud. Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 1992.
- Courbet, Marie. *Lecture de Gaston Bachelard [Re] découverte de la maison onirique*. Thèse de maîtrise. École d'Architecture de la ville des territoires à Marne-la-Vallée, 2010-2011. Web. 14 jan. 2018.
- Courchesne, Sarah G. « Images d'eau et de feu dans *La Couronne d'oubli* de Gabrielle. » *Acfas-Sudbury* (2004) : 45-55. Web. 12 sept. 2016.
- De Cantú, Graciela Romandía. « VIE AU COUVENT. » *Artes De México* 198 (1979) : 117-122. JSTOR. Web. 17 jan. 2018.
- Dumont, Michelle, et Fahmy-Eid, Nadia. *Les Couventines : L'Éducation des filles au Québec dans les congrégations religieuses enseignantes 1840-1960*. Montréal : Boréal, 1986. Print.
- Fadwa, Mohammad Abouzeid. « Le voyage vers l'Autre et la renaissance de Soi dans *La goutte d'or* de Michel Tournier. » *Revue Postures* 25 (2017) : N. pag. Web. 13 jan. 2017. <<http://revuepostures.com/fr/articles/abouzeid-25>>
- Felx, Jocelyne. « Poésie à saveur humaniste. » *Lettres québécoises* 83 (1996) : 33-34. Web. 12 oct. 2016.
- Gaston, Bachelard. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957. Print.
- Gauthier-Rocheleau, Stéphane. « Écrire pour conjurer la mort. » *Nuit blanche* 62 (1995) : 33-46. Web. 9 juin 2017. <<http://id.erudit.org/iderudit/21243ac>>
- Gélinas, Ariane. « Identité trouble : manifestations littéraires du double » *Postures* (2011) : 71-83. Web. 30 mai. 2018
- Gervais-Zaninger, Marie-Annick. « Pour une sémiologie du corps malade. » *Ellipses* (Le Corps : 1992) : 38. Web. 13 déc. 2017.
- Gingras, Marie-Ève. « *La Représentation de l'héroïne dans les romans historiques québécois (1945–1995) ayant comme trame de fond la Nouvelle-France. Les femmes en trois actes : L'épouse, la mère et la veuve.* » Thèse de doctorat. Université de Sherbrooke, 2008. Web. Ann ArborProQuest. 10 jan. 2018.
- Gripay, Emmanuel. *Folie en langage: une lecture de l'«Histoire de la folie» de M. Foucault dans l'écho de M. Blanchot*. Thèse de doctorat. Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2014. Web. 23 avril 2018
- Hotte, Lucie. « Elle entend la voix de son propre silence » : Ombres et lueurs de Gabrielle Poulin. *Liaison* 123 (2004) : 53-54. Web. 12 mars 2016.
- Jones, Grahame C. « Cogne la caboche et s'ouvre la vie. » *Voix et images* 62 (1981) : 279-300.

291. Web. 10 oct. 2016. www.erudit.org
- Joubert, Lucie. « Telles mères, telles filles ? » *Voix et images* 283 (2003) : 170-174. Web. 30 sept. 2016. <<http://id.erudit.org/iderudit/006764ar> >
- Jung, Carl Gustav. *Dialectique du moi avec l'inconscient*, Paris : Gallimard, 1964. Print.
- Lacourcière, Shelley. *Les Manifestations du mythe orphique dans l'œuvre romanesque de Gabrielle Poulin*. Thèse de doctorat. Université d'Ottawa, 2003. Web. 10 sept. 2017
- Lacroix, Jean. « La signification de la folie selon Michel Foucault ». Web. 22 avril 2018. « libertaire.free.fr »
- Matteau, Michèle. « Gabrielle Poulin : L'itinéraire des miroirs... » *Liaison* 122 (2004) : 22-22. Web. 22 nov. 2016.
- Moniz, Ana Isabel. « Paysage, chemin et errance chez Julien Gracq », *Carnets* (2017) : N. pag. Web. 16 déc. 2017
- Nevert, Michèle. *Des mots pour décomprendre*. Candiac (Québec) : Les Éditions Balzac, 1993. Print.
- O'Neill-Karch, Mariel. « Vertiges au cœur des métamorphoses. » *Liaison* 59 (1990) : 21-21. Web. 12 nov. 2016.
- Ouellet, François. « Écrivains franco-ontariens. » *Québec français* 174 (2015) : 59-60. Web. 25 fév. 2016. erudit.org
- Pellerin, Gilles. « Les Fantômes familiaux : *Les Mensonges d'Isabelle* de Gabrielle Poulin. » *Lettres québécoises* 33 (1984) : 28-29. Web. 9 fév. 2017.
- Pôrto, Lílian Virgínia. *Le Rapport mère-fille dans deux romans à la première personne de Gabrielle Roy*. Thèse de maîtrise. Université de la Saskatchewan, 2006. Print.
- Poulin, Gabrielle. « Histoires de déserteurs d'André Major : Les trois volets du miroir. » *Lettres québécoises* 7 (1977) : 6-8. Web. 15 sept. 2016.
- Przychodzen, Janusz. *Un projet de liberté : L'essai littéraire au Québec (1970-1990)*. Québec : Institut Québécois de recherche sur la culture, 1993. Print.
- Psenak, Stefan. « Dire la femme et son rapport au monde. » *Liaison* 106 (2000) : 40-40. Web. 26 mai 2017.
- Rogowska, Edyta. *Trois modèles de femmes errantes dans Magnus de Sylvie Germain*. Thèse de maîtrise. Université McGill, 2009. Web. 11 jan. 2018.
- Rompré-Deschênes, Sandra. *La Maison-mémoire suivi de La Digression dans la poétique de l'espace de Gaston Bachelard*. Thèse de doctorat. Université Laval, 2006. Web. 12 jan. 2018.

- Saint-Martin, Lori. *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*. Québec : Groupe de Recherche multidisciplinaire féministe, Université Laval, 1989. Print.
- Schwerdtner, Karin. *La femme errante*. Ottawa : Legas, 2005. Print.
- Simard-Houle, Mélodie. « Dédoublément de la voix narrative et construction des figures de l'auteur chez Jean Lorrain ». Web. 16 déc. 2017
- Smith, Donald. « Gabrielle Poulin : Le romancier moderne ne peut rester accroché à une rive du passé. » *Liaison* 34 (1985) : 34-37. Web. 30 nov. 2016. erudit.org
- Théoret, France. *Entre raison et déraison*. Montréal : Les Herbes rouges, 1987. Print.
- Thério, Adrien. « *Un cri trop grand* de Gabrielle Poulin ou le difficile détachement de l'enfance. » *Lettres québécoises* 21 (1981) : 51-51. Web. 22 mars 2016. erudit.org
- Tomás, Vincente M. Lícínio. « Mon temps, le vôtre et le nôtre : des catégories temporelles aux significations plurielles. » *Hors-série* 18 (2017) : 142-156. Web. 9 fév. 2017.
- Trottier, Barbara. « Une ténacité exemplaire. » *Écrits du Canada français* 75 (1992) : 163-166.
- Valdés, Mario. « Le texte narratif » *Études littéraires* 8 (1975) : 201-240. Web. 28 mai 2018. erudit.org
- Vanasse, André. « Gabrielle Poulin publie son premier roman : *Cogne la caboche*. » *Lettres québécoises* 15 (1979) : 70-70. Web. 14 jan. 2016. erudit.org
- Wunenburger, Jean-Jacques. « Gaston Bachelard : poétique des images ». Web. 3 jan. 2018. < www.implications-philosophiques.org >